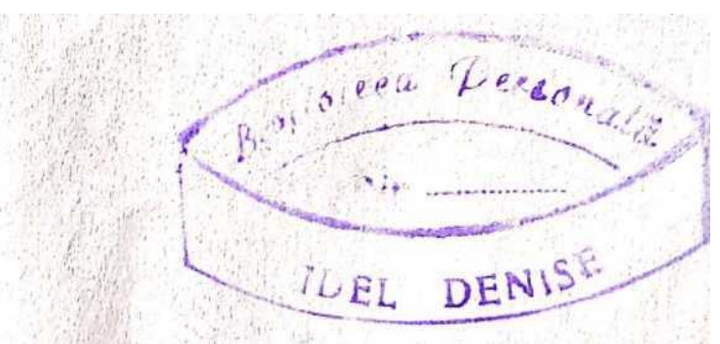
MARINA MUREȘANU ONESCU

LA LITTERATURE

- un modèle triadique -



Editura Fundației Chemarea

1995

„*Limitele limbajului meu* înseamnă limitele propriei mele lumi.” [9] *

L. WITTGENSTEIN *Tractatus logico-philosophicus*

MASĂ

INTRODUCERE 9

1. Literatura şi ştiinţa sa..... 10

2. Naraţiunea şi teoria sa 28

3. Nerval şi exegeza sa ....35 de ani

CAPITOLUL I - Tipologie discursivă 41

1. *Text și discurs 41*
2. *Comunicarea literară ca sistem de constrângeri.....47*
3. *Modelul .....triadic 67*

CAPITOLUL II - Semnificația exteriorului sau a literaturii de trecere .....a 92-a

CAPITOLUL IH - Ipostazele sinelui sau ale literaturii

Este experiență.126

CAPITOLUL IV — Comunicare generală sau limbajul magic. 193

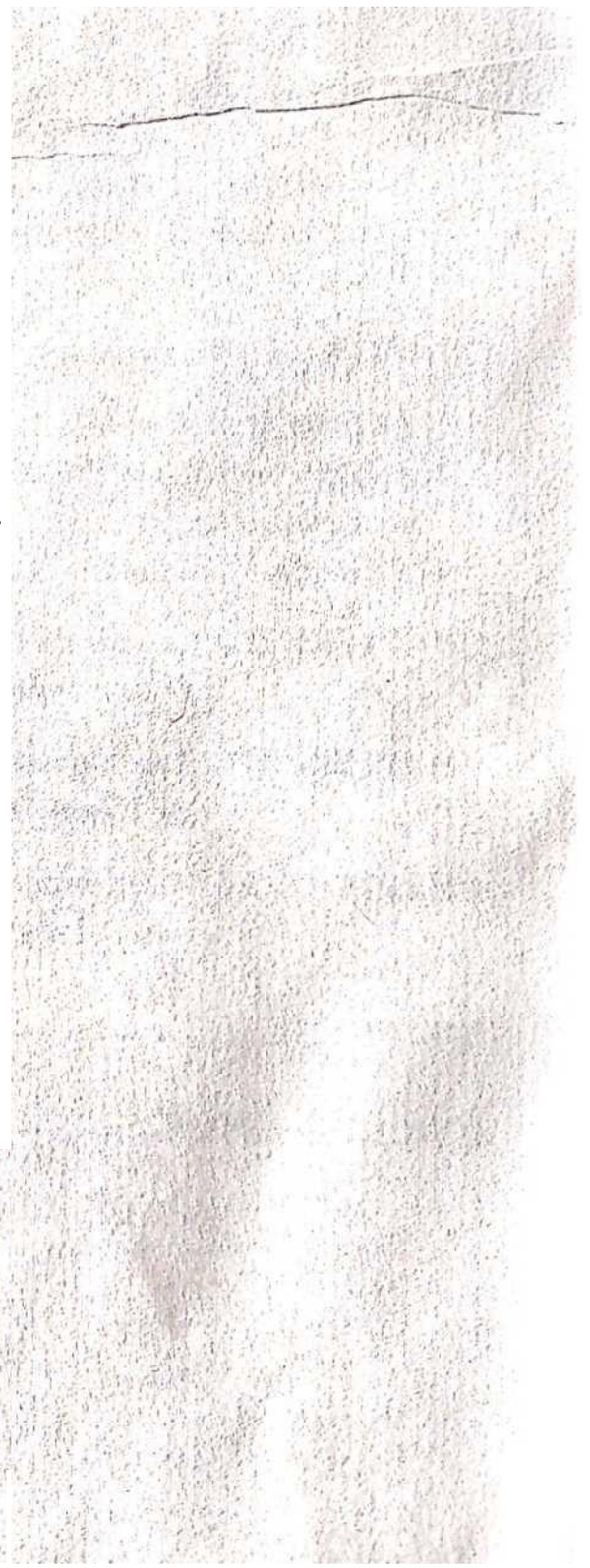
NOTE ...., ...224

BIBLIOGRAFIE 234

ABREVIERI
titlurile lui Nerval citate în text

A- Aurélia •
Litera L
P - Pandora
S - Sylvie
AG - Angelique CL - Gorilla
CN - Confidențele lui Nicolas EM - Emilie
FF - Fiicele Focului
IL - Illuminati
IS - Isis
LJ - Scrisori către Jenny
EU - Mâna fermecată
MF - Marchizul de Fayolle, deputat - Memoriile unui parizian
NU - Nopțile din octombrie OC - Octavie
PS - Plimbări și amintiri /;
PV - Paradox și Adevăr
RB - Regele din Bicêtre VO - Călătorie în Orient

PCB - Petits châteaux de Bohême



QI Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Aparent paradoxal, fiecare introducere este o concluzie. Simetric, orice concluzie poate fi o deschidere. Sub acest semn al relativității încercăm să ne plasăm cercetarea. Cu alte cuvinte, rezultatele sunt deja prezente în ipotezele inițiale, iar mișcarea demonstrației nu poate fi decât imaginea unui joc subtil de condiționare reciprocă, de modificări perpetue ale unora de către alții. Conștienți de natura provizorie și, în mod necesar, fragmentară a demersului nostru, sperăm să-l putem plasa în continuumul reflecției contemporane asupra unor probleme cheie din literatură. Pentru că, prin intermediul lui Nerval și al operei sale, punem sub semnul întrebării statutul literaturii, căutăm specificitatea unui anumit tip de discurs, precum și modul cel mai potrivit de a vorbi despre el.

Întrebarea fiind prea largă și prea des pusă, sunt esențiale câteva delimitări. Schematic, etapele demersului nostru se numesc: Nerval/narațiune/literatură, prin urmare trei tipuri de discurs care se implică reciproc: discurs nervalian/discurs narativ/discurs literar. Dincolo de această limită, există masa mobilă a discursurilor, pur și simplu, verbale sau nonverbale, care se freacă, se ciocnesc sau se îmbrățișează în toate direcțiile, dând naștere sensului. Dar să privim puțin mai atent secvența decupată în mod deliberat din sensul universal .

În primul rând, ordinea liniară, de la stânga la dreapta, este greșită - o serie de cercuri concentrice ar putea fi mai adecvată dacă nu ar apărea și alte dezavantaje. Ordinea aici nu este o ierarhie, ci o relație de învăluire, susceptibilă de a fi stabilită în două direcții. Cele trei instanțe

Scanned with OKEN Scanner

se revărsă reciproc și se suprapun. Ceea ce ne interesează este în ce măsură și cum fiecare dintre ele este prezentă în celelalte și care este logica acestei interferențe. Dacă am făcut această disociere, este pentru a sublinia faptul că, implicit, atunci când vorbim despre opera lui Nerval vom vorbi despre narațiune și literatură și la fel și pentru celelalte două.

Să încercăm acum să dezarticulăm articularea operațională de mai devreme. O serie de ipoteze de lucru și postulate de bază vor apărea sub forma unui fascicul proiectat asupra obiectului cercetării noastre, pentru a fi recompus (și recompus) ulterior. < ; -

1

Literatura și știința sa

Ca de obicei, facem ceva nou din ceva vechi, deoarece rădăcinile procesului sunt

■ Depuis plusieurs décennies, la théorie de la littérature, jointe à des éludes littéraires d'orientations diverses, s'efforce de devenir *science.*

străvechi. Această tendință se explică în primul rând printr-o nevoie stringentă de unificare a cunoașterii, manifestată în spațiul literar ca și în toate domeniile gândirii contemporane, nu doar în cadrul unei singure științe, ci al tuturor științelor. Depinde doar de inteligența și moderația cercetătorilor ca acest lucru să nu ducă la o „epistemolatrie" și o „metodolatrie" ale cărei riscuri sunt deja anunțate.

În cazul literaturii, două condiții sunt necesare pentru a face posibilă realizarea proiectului: 1) definirea obiectului și 2) găsirea unui cadru epistemologic adecvat. Ambele puncte pot fi reformulate în două întrebări vechi de veacuri: 1) Ce este literatura turcă? 2) Cum să abordăm acest lucru astfel încât procesul și rezultatele să aibă calitățile etice ale științei? Istoria răspunsurilor ar desena o evoluție fascinantă a statutului noțiunii de literatură. În linii mari, abordările iterației pot fi clasificate în două categorii: una pentru apelare, una pentru apelare. iei mes foarte general, *extern* și *intern* În primul; ei încadrează abordările bazate pe puncte de vedere extraliterare (psihologice, sociologice etc.), în al doilea rând

în al unsprezecelea rând, cele ale căror puncte de plecare se găsesc în însăși substanța literaturii (abordări lingvistice, retorice, poetice, semiotice). Dincolo de cele două categorii, fiecare cu justificarea sa mai mult sau mai puțin convingătoare, există masa hibridă și foarte extinsă a textelor pseudo-literare, amestecând cele două tipuri de atitudine într-un mod haotic și calificate prin termenul cam prea indulgent de „critică impresionistă". Fără îndoială, aceste texte nu pot fi respinse în întregime; Acestea oferă adesea mostre valoroase, etape importante care ar putea constitui achiziții valide ale unei viitoare științe a literaturii. Pe de altă parte, fundamentele lingvistice acordate studiilor literare și mai ales proiecția lor pe fundalul teoretic al semioticii au marcat momente decisive. Totuși, ceea ce lipsește încă este un proiect cuprinzător, un limbaj științific omogen și o metodologie unitară.

În ciuda progreselor notabile înregistrate până în prezent, știința literaturii nu a depășit încă starea ambiguă care o plasează între hermeneutică și empirism. [Ceea] ce este necesar este să se reunească rezultate parțiale deja dobândite într-o formă care nu este o simplă juxtapunere (lectură la plural), ci o reformare, o sinteză construită pe un cadru epistemologic care nu distorsionează adevărata esență a obiectului științei literare.

Majoritatea investigațiilor recente evidențiază inadecvarea orientărilor metodologice bazate pe un punct de vedere unilateralizant, excesiv de formalizant sau strict imanent. Analiza lingvistică și textuală a reprezentat un progres enorm în înțelegerea mecanismelor de funcționare a fenomenului literar, dar a neglijat în mod necesar alte aspecte care depășesc nivelul strict material - problema subiectului și a creației, integrarea elementelor extraliterare în spațiul operei, receptarea etc. Literatura este limbaj, dar nu este doar atât. Limbajul este doar ecranul filtrant, pelicula care fixează un conglomerat foarte complex de fapte, interne și externe, reale sau imaginare, adevărate sau false, prezente, trecute sau posibile, provenite din diferite sectoare ale realității. [2]

Evident, primul și irefutabil adevăr despre literatură este că, indiferent de natura experienței, aceasta este *verbalizată,*

 discursul fiind în același timp punctul de sosire (al creației) și punctul de plecare (al recepției), linia de creastă a unei deschideri P lunslg "Î^^ nl ^ trecătoare și cel mai adesea distorsionată de metadiscurs. Tocmai pentru a umple acest înainte și acest după, această latură și acest dincolo, metodele structurale și de formalizare au trebuit să-și dea „o față umană", semiologia a fost obligată să integreze psihanaliza, textul era considerat discurs cunoscut. De la o extremă la alta, de la prea sec la prea deschis, s-au umplut goluri chiar și acolo unde nu existau. Unde și cum putem găsi măsura potrivită, cadrul metodologic ideal care să fie atât solid, cât și flexibil, coerent și deschis, capabil să controleze înălțimea liniei de creastă, înainte și după, abundența de sens generată de jur împrejur? Să urmăm un logician în raționamentul său: „Ni se pare că între știința pură, dar ermetică, și știința accesibilă, dar popularizată, se deschide o cale intermediară. *Este calea prin care te ridici deasupra formulelor, calea comentariului inteligent și susținut, a reflecției științifice și filosofice.* Aspirăm la o exegeză filosofică care surprinde semnificații fundamentale, care încearcă să facă confruntări sugestive și edificatoare, care privește înapoi și înainte, care scoate la iveală antecedente și consecințe. (Botezatu, 1973, p. 9, sa) Și Kristeva, în textul citat anterior: „Întâlnirea științelor umane, a semiologiei în special, cu literatura semnalează mai degrabă învechirea omnipotenței acestor științe, atât de modeste sunt ele în dezvăluirea *logicii literare* și a subiectului acesteia." (Kristeva, 1970, p. 6, sn)

Ne-am oprit la aceste două elemente („reflecție științifică și filosofică" și „logică literară") care, deocamdată din punct de vedere terminologic, denotă soluția sau calea de urmat pe care intenționăm să o propunem. Dacă folosim aceste citate când am fi putut pur și simplu formula propoziția, care s-a maturizat independent în altă parte, este pentru că aderăm la opinia lui Ch S Parce, conform căreia: „Originalitatea este cea mai proastă recomandare pentru concepțiile fundamentale" [3]

Propunere-. Știința literaturii trebuie să-și găsească cadrul epistemologic într-o perspectivă logico-filosofică. [4]

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCTION

Argumente

1) Ni se pare că putem regăsi în perspectiva logico-filosofică această atitudine unificatoare și totalizatoare care lipsește studiilor literare. Nu este vorba de transpunerea sau adaptarea la investigația literară a modelului și a schemelor de bază ale uneia sau alteia științe, care pot oferi o construcție teoretică riguroasă și coerentă în sine, dar care pot distorsiona obiectul și pot duce la o viziune unilaterală sau inadecvată. Dimpotrivă, este vorba de a depăși anumite domenii și de a implementa cele mai generale principii. Avem nevoie de acest metalimbaj total și universal [5] , întrucât limbajul obiect căruia îl aplicăm este el însuși o totalitate, o totalitate verbalizată, să ne amintim. ,< ÿÇY ' '/?■'< '

2) Credem că, bazând știința literară pe reflecția logico-filosofică, răspundem unei cerințe fundamentale a demersului științific contemporan. Trăim într-o „Eră Logică" în care asistăm la realizarea unui vast program de logicizare a științelor, de organizare logică a teoriilor științifice. Aceasta este o evoluție normală a activității spirituale care depășește progresiv stadiul pre-științific al semi-cunoașterii aproximative pentru a accesa o structurare superioară, mai abstractă, mai riguroasă, care elimină pe cât posibil superfluul, redundantul, ambiguul. Discursul științific , indiferent de domeniul său de aplicare, se transformă într-un limbaj logic care încearcă să traducă cât mai fidel posibil un raționament impecabil. (Botezatu, 1973) Organizarea logică a unor științe particulare este de obicei anunțată și pregătită, pe de o parte, și aceasta este o mișcare foarte veche, prin procesul de matematizare, pe de altă parte, prin extinderea abordării semiotice. Aceste două tipuri de abordare nu mai reprezintă o noutate de ultim moment în cercetarea literară, terenul ni se pare pregătit și condițiile coapte pentru o întreprindere logico-filosofică în literatură.

3) Vedem în fundamentul logico-filosofic acest punct de vedere sintetic capabil să unească criterii externe și interne (vezi mai sus), studiul intrinsec și extrinsec al literaturii. Avem de-a face cu o abordare care poate depăși limitarea și insuficiența imanenței, păstrând-o în același timp. Un cadru teoretic de acest tip pe-

 fură controlul din exterior. de la culmea generalității, domeniul cercetării literare. Pe de altă parte, și acesta este punctul pe care vrem să-l subliniem, abordarea literaturii prin logică și filosofie nu înseamnă abordarea ei din interior, prin clic pe ea însăși. Asta pentru că, din perspectiva pe care o adoptăm, *Ultimate este atât º filozofie, cât și o logică.* Pentru a susține această afirmație, ne vom baza pe elemente aparținând ambelor domenii - literar pe de o parte, logic și filosofic pe de altă parte.

A. *Literatura ca filosofie/'* Această asimilare se bazează aproape pe dovezile unui loc comun și, prin urmare, ni se pare puțin superfluu să o argumentăm. În loc să argumentăm pentru o posibilă asimilare a celor două spații, am prefera să ne bazăm pe exemple care să justifice abordarea noastră (în cazul lui Nerval în special), dacă nu ne-am teme să fim acuzați că le-am ales în mod deliberat și în afara unei valori suficiente de generalitate.

Întreprinderea filosofică și întreprinderea literară sunt ambele o organizare personală a lumii considerată în totalitatea ei, o „lume recompusă" (Nerval); introduc o armonie și un principiu al ordinii având rolul de a reduce entropia, de a reconcilia contrastele dizarmonice (Să descompunem gama disonantă'* - Nerval). Amândouă reflectă o anumită concepție despre viață și lume, o viziune asupra sinelui în raport cu această lume. Fiind o bază și o posesiune a realității, ambele devin modalități de cunoaștere - mediate în ambele cazuri. În sfârșit, ceea ce unește încă sistemul filosofic și creația literară este că. fiind totodată rodul experienței personale. Ion subiectiv. ele dobândesc o mare valoare de generalitate: Există o lege. un sentiment de armonie rănit de orice dizarmonie existentă în natură. (...) ,1c Cred că aș avea nevoie de orașul Apocalipsei, unde fiecare formă (trăsătură) este un tip (...). Armonia rezultă doar din contrast." (Nerval, *Le carnet de Dolhreuse* - 111) Amândouă sunt, așadar, o traducere a lumii într-o altă limbă. Două limbaje pentru aceeași realitate: pe de o parte, universul magic. „iluzia sensibilă" (Nerval), lumea imaginată; pe de altă parte, lumea gândirii, reconstruită în raționament. principii, categorii. Același fapt sau același set de fapte. [7] transpuse în două tipuri diferite de discurs și totuși ca-

Scanned with OKEN Scanner

 simplu. Vom încerca apoi să arătăm mai detaliat ce au în comun, în opinia noastră, aceste două tipuri de limbaj. Pentru acum . Credem că, pentru a înțelege corect relația care se stabilește între lume, pe de o parte, și filosofie/literatură, pe de altă parte, este util să folosim noțiunea logică de *reprezentare.* Să admitem de la bun început că ambele forme de activitate (filosofică și literară) constituie *reprezentări* și *interpretări* ale lumii. Ceea ce diferă de la unul la altul este:

a) *modalitatea* de reprezentare și interpretare;

b) *gradul* acestei reprezentări (sau prezențe) a lumii în sistemul filosofic și în opera literară.

Deci, există două tipuri de diferențe - calitative și cantitative . Pentru primul aspect, se poate găsi susținere și clarificare de primă clasă într-un text logic celebru și acum clasic - *Sens și denotație* de Gottlob Frege. Conform teoriei sale, un semn este asociat, pe de o parte, cu denotația sa, ceea ce desemnează (Be-deutung), iar pe de altă parte, cu sensul (Sinn) care conține modul de donare al obiectului. Dacă denotația este unică, sensul poate fi multiplu, la fel ca și exprimarea sa: „Legătura regulată dintre semn, sensul său și denotația sa este de așa natură încât semnul corespunde unui sens determinat, iar sensul unei denotații determinate, în timp ce o singură denotație (un singur obiect) este susceptibilă de mai mult de un semn. Mai mult, același sens are mai multe expresii în limbi diferite și uneori în aceeași limbă." (p. 104) S-ar putea înlocui termenii exemplului dat de Frege - luna observată prin telescop. Dacă lumea, obiectul observației sistemului filosofic și al literaturii, este obiectivă, reprezentările sunt subiective și personalizate. acolo, diverse. Trebuie menționat că diversificarea nu are loc între denotație și sens, ci între sens și reprezentare - Frege afirmă: „Nu există niciun obstacol pentru ca mai mulți indivizi să înțeleagă același sens; dar nu pot avea aceeași reprezentare. *Si duo idem faci uni, non est idem.* Când două persoane își reprezintă unul altuia același obiect, fiecare dintre ele are o reprezentare proprie." (p. 106)

Aceeași relație ar putea fi exprimată prin terminologia lui Witgenstein - reprezentarea lumii este, după el, o „imagine" care este

Qf Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

în același timp o transpunere a realității, reproducând în legătura elementelor sale relațiile reale. *(Tractatus* ... 2.11 - 2.225) Dar imaginea poate fi fidelă sau infidelă, adevărată sau falsă sau, adăugăm noi, mai mult sau mai puțin colorată, mai mult sau mai puțin luminoasă sau întunecată, liniile și contururile sale mai mult sau mai puțin precise - și aceasta depinde de cel care vede și transpune realitatea, de cel pe care Cap. Morris cheamă un interpret .

Wittgenstein adaugă; „În acordul sau dezacordul dintre sensul picturii și realitate constă adevărul sau falsitatea sa." *(Tractatus...* 2.222) Însă între extremele acordului și dezacordului, ale adevărului și falsității, există grade; imaginile pot fi *mai mult sau mai puțin* în acord cu realitatea reprezentată, pot cuprinde o parte mai largă sau mai restrânsă a acesteia. Prin urmare, pentru a reveni la ceea ce ne preocupă, un sistem filosofic și o operă literară pot fi mai mult sau mai puțin adevărate sau false, în raport cu realitatea, dar în moduri diferite. Aici intervine problema *gradului (punctul b de mai sus) de reprezentare, modelare și interpretare a realității.*

Această noțiune este introdusă în filosofia și semantica modernă de Mario Bunge. [9] El o leagă de referință și o discută în raport cu reprezentările conceptuale ale teoriilor științifice. Ni se pare că lucrurile sunt perfect extrapolabile raportului care ne interesează. Bunge subliniază că, din perspectiva semanticii realiste, teoriile științifice conțin reprezentări conceptuale ale anumitor trăsături ale referentului lor. Însă izomorfismul dintre teorie și fapte nu este niciodată total - există construcții în teorie care nu reprezintă elemente ale realității, la fel cum există entități reale nereprezentate în teorie. Putem observa că, cu cât o teorie este mai abstractă, cu atât reprezintă mai puțin setul de elemente care formează realitatea; dar, pe de altă parte, câștigă în generalitate, în virtutea legii relației invers proporționale care există între creșterea extensiei și câștigul de intenție. Din acest punct de vedere, este necesar să se facă distincția între reprezentările și modelele *extensionale și* modelele și interpretările *intensionale* . (Botezatu, 1981, p. 27)

Însă, întrucât modelele nu sunt niciodată pure, niciodată în întregime de un tip sau altul, noțiunea de grad (de realizare) a devenit indispensabilă . Se aplică la patru tipuri de relații: *corespondență* (o anumită concordanță între construcții abstracte și lapte); de *reprezentare* (structura laptelor este cumva exprimată în structura construcțiilor); de *referință* (construcția ^ desemnează un anumit obiect mai mult sau mai puțin precis); de *informație* (•purtătorul de adevăr este întotdeauna un anumit conținut propozițional mai mult sau mai puțin sigur). Situația ar putea fi clarificată dacă am apela la conceptul *de aplicație* integrată într-un model setat, raportat la dimensiunile adevărului, propus de Petre Botezatu (1981, p. 42 și urm.). Acest model este construit pe ideea că cunoașterea înseamnă aplicarea unei mulțimi la o altă mulțime, de la imaginile noastre la realitatea pe care o reprezintă. Aplicația necesită ca fiecare element al primei mulțimi să corespundă unui singur element al celeilalte - cel mai bun exemplu în acest sens îl reprezintă funcțiile matematice care mapează fiecare element x al unei mulțimi la un element y al unei alte mulțimi, făcând din y o funcție a lui x. Dar, de cele mai multe ori, există un dezechilibru, o deplasare, o corespondență imperfectă între seturi.

real-literar din această perspectivă . Fie OR T mulțimea obiectelor din lumea reală și CL mulțimea construcțiilor literare. Să clarificăm faptul că luăm „obiect real” într-un sens mai larg, suprapozabil ideii de *phaneron* (sau fenomen), definită de Peirce astfel: „prin *phaneron,* înțeleg totalitatea colectivă a tot ceea ce, în orice mod și în orice sens, este prezent minții, fără a considera în vreun fel dacă corespunde sau nu cu ceva real.” (1.284, p.67) Această definiție a fenomenului (a faptelor, a lucrurilor) este deosebit de potrivită unei lumi care se presupune a fi „materia primă” a literaturii (a artei în general) dat fiind că realul aici nu este doar realitatea materială înconjurătoare, ci cea prezentă, deja decantată, în mintea ființei umane - și aceasta este cea care trece în spațiul Caracatiței. În mod similar, realul este aici extins la ireal și posibil („ceva real sau nu”) căruia i se acordă statutul de realitate. Acest lucru pare să fi fost afirmat și de Nerval, când spune: „Orice ar fi, cred că imaginația omenească nu a inventat nimic care să nu fie adevărat, în această lume sau în altele”. (A, I, 381)

Există trei tipuri de aplicare a unei mulțimi A (domeniul de definiție al aplicației) în mulțimea B (domeniul de valori al aplicației): a) *surjecție* dacă fiecare element al lui B este 1 imagine a *cel puțin* unui element al lui A; b) *injecție* dacă fiecare element al lui B este 1 imagine a cel *mult* unui element al lui A; c) *bijecție* când ambele condiții sunt îndeplinite - fiecare element al lui B este imaginea unui singur element al lui A (corespondență biunivocă). (Botezatu, 1981, p. 43) - Corespondențele imperfecte (a, b) duc la două situații: a) existența unor *elemente 0 corespondente* care nu sunt legate de niciun element al celeilalte mulțimi; b) existența unor *elemente multicorespondente* asociate cu mai multe elemente ale celeilalte mulțimi. În cazul nostru, ca și în altele, trebuie să luăm în considerare aplicația în două direcții:

SAU în CL și de la CL la SAU (SAU <=> CL), dat fiind că cele două aplicații sunt independente deoarece relația de aplicație nu este simetrică. Aplicarea OR în CL pune problema corespondenței și referinței - una dintre cele mai delicate și mai dezbătute: este vorba nu doar de a vedea cum și cât de mult este prezentă lumea în literatură, ci mai presus de toate *care* lume. Cât despre a doua aplicație (CL —> SAU), aceasta afectează informația și reprezentarea. Se referă la un efect de feedback, o contra- sau retro-acțiune a literaturii asupra lumii reale, ceea ce am putea numi, parafrazând celebrele cuvinte ale lui Nerval, „revărsarea literaturii în lumea reală". Iată ce îi permite lui Nerval o întreprindere singulară de care este perfect conștient: „Îmi aranjez de bunăvoie viața ca pe un roman " (LJ, I, 758); „Îmi place să-mi conduc viața ca pe un roman" (VO II 342).

Cum ne ajută toate aceste considerații să definim mai bine statutul literaturii? În primul rând, devine echivalent cu cel al sistemului filosofic, ca fiind ambele reprezentări verbalizate ale lumii. Această echivalență pare să fi fost resimțită de Nerval însuși atunci când își relatează sonetele, *Himerele,* și filosofia hegeliană : „Sonetele nu sunt cu mult mai obscure decât metafizica lui Hegel sau *Memorabilele lui Swedenborg* („.)" (1, 158). Mai mult, Nerval a fost descris de mai multe ori ca poet-filosof; NI Popa vede în Nerval o „loterie a filosofilor" și „o inimă de sobă". Filosofia și literatura sunt două limbi echivalente, dar nu egale. Pentru a relua conceptul discutat mai sus, credem că aplicarea lumii în literatură este mai puternică, mai completă decât în sistemul filosofic. Literatura tinde spre totalitate, ceea ce înseamnă că în întreaga lume (OR) rămân puține, dacă nu chiar niciunul, elemente fără unul corespondent, în timp ce sistemul filosofic conectează doar ceea ce este integrat în coerența sa. Prin urmare, fiecare sistem este fals și susceptibil de a fi demolat de un altul care alege o altă porțiune a realității și un alt punct de vedere. Realitatea estetică este mai bogată decât realitatea filosofică, iar limbajul

Scanned with OKEN Scanner

care o traduce este același. Discursul literar, prin dimensiunea sa conotativă, actualizează semnificațiile implicite, îmbogățește lumea prin culoare, o intensifică și multiplică sensurile prin ambiguitatea necesară; o completează prin iluminarea unor zone pe care discursul filosofic le omite și le aplatizează în mod deliberat prin precizia și claritatea termenilor.

Granițele nu pot fi însă prea precise, deoarece, în cele din urmă, natura procesului care le generează pe amândouă este similară . Citim în *Traclatusul* lui Wittgenstein ...

> „4.112 - Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândirii.
> Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate.
> O operă filosofică constă în esență din elucidări.
> Rezultatul filosofiei nu este un număr de „ propoziții filozofice”, ci faptul că propozițiile devin clare.
> Scopul filosofiei este de a clarifica și de a delimita cu strictețe gândurile care altfel sunt, ca să spunem așa, tulburi și neclare.

Aceeași judecată este aproape în întregime valabilă și pentru întreprinderea literară. Pentru Nerval, actul scrisului introduce ordine și armonie în discontinuitatea realității - lumea artei devine „lumea recompusă” după propria voință. La fel ca construcțiile filozofice, o întreprindere liltairc duce la claritate, dar pe calea indirectă a opacității. Un paradox aparent al discursului literar ar putea fi formulat astfel: cu cât este mai opac, cu atât face mai clare gândurile și

Scanned with OKEN Scanner

choses car ici opaque signifie complexe, polysémique, plurivoque, plus adéquat à la complexité du réel, plus apte à médiatiser la rencontre es deux ensembles (OR cl CL). Mais le point d'articulation le plus sur et c plus riche en suggestions est constitué par la presence de 1 idée d *activité.*

Conform lui Wittgenstein, filosofia nu este o doctrină, ci o activitate . născut. Faptul că literatura însăși este mai presus de orice „activitate" nu este doar un adevăr destul de ușor de demonstrat, ci însăși condiția sa de existență. S-ar putea invoca în sprijinul tuturor varietăților de metadiscurs, mai recente sau mai vechi, care concep întreprinderea literară în esență ca un proces dinamic. Activitatea stă la baza a tot ceea ce privește literatura, în primul rând ca o secvență de acte declanșatoare de energie, organizate și ierarhizate conform unui anumit sens. Termeni precum „semioză", „semnificație", „producție", „productivitate", „generare" (textuală) etc. sunt doar atâtea denumiri pentru această activitate. Este prezentă atât în spațiul poetic al „a face", unde iese la iveală obiectul literar, cât și în spațiul estetic al receptării, unde textul este refăcut prin actul lecturii. Dar este prezentă și, mai ales, la nivelul obiectelor aparent stabile și fixate odată pentru totdeauna - *textele* însele. Textul rezultat include în același timp și procesul care îl generează (activitatea intratextuală). Obiectele astfel constituite intră în relații reciproce, dezvoltând un nou tip de activitate (intertextuală) care le transformă perpetuu și imprevizibil esența și statutul. [11]

. În concluzie, putem spune că o operă literară *este* un sistem filosofic sau îl presupune implicit și fiecare fragment (text) coerent îl reproduce „ett abyme". Pe de altă parte, un sistem filosofic reprezintă cadrul potențial al unui anumit tip de literatură; El se exprimă în acest gen sau altul, alege anumite procedee mai degrabă decât altele, aici limbajul, astfel de motive etc. De asemenea, din perspectiva pe care o propunem, ar fi posibil să se opereze clasificări, să se facă tipologii, să se stabilească criterii bazate pe această articulare filosofie-literatură. Nu este intenția noastră să stabilim ierarhii - ceea ce ar fi absurd - dar, la sfârșitul acestei discuții privind relația dintre sistemul filosofic și sistemul literar, trebuie spus că, dacă artistul este implicit sau necesar un filosof, contrariul nu este adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

OBLIGATORIU. Când se întâmplă acest lucru, dar rareori (tipul artistului filosof Blaga, Camus), se poate crede că reprezentarea se apropie de un acord total. Interpretul creează apoi două „tablou" ale aceluiași fapt pe care le poate compara, suprapune, defini unul în raport cu celălalt pentru a crește fidelitatea imaginii sale și a lărgi porțiunea de realitate pe care aceasta o acoperă. Dacă artistul-filosof este totuși dublat de omul de știință (precum Leonardo da Vinci, Valéry) „picturile" și mai numeroase asigură o reprezentare și mai perfectă.

B. *Literatura ca logică.* Am observat deja frecvența apelului la o logică a literaturii și a diferitelor manifestări literare atât din partea scriitorilor, cât și a teoreticienilor. Această atracție este oarecum normală dacă fenomenul și obiectul literar sunt concepute ca o structură organizată pe niveluri ierarhice ale cărei elemente mențin între ele relații funcționale.

De la bun început, trebuie să facem distincția între, pe de o parte, *o logică a literaturii* și, pe de altă parte, *literatura ca logică.* [2] Obiectul discuției noastre este format de a doua, fără a uita că prima este posibilă grație celei de-a doua și o presupune implicit. Dacă prima este un tip de abordare care încearcă să înțeleagă și să teoretizeze legile de funcționare ale discursului literar, a doua conferă literaturii statutul de echivalent al unui limbaj logic capabil să *reprezinte și* să interpreteze *lumea* (o situație analoagă echivalenței literatură-filosofie). Găsim primele argumente printre logicieni. Wittgenstein afirmă în *Tractatus-ul său...:* „Logica nu este o teorie, ci o imagine reflectată a lumii." (6.13) Afirmația este comparabilă (mai întâi din punct de vedere formal și sintactic) cu cea citată mai sus: „Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate." (4.112) Deci *x* nu este *h,* j este *g,* unde x este opusul lui *h* și .r este *g* mai întâi deoarece nu este *h.* Literatura, așa cum am arătat deja, este și o imagine reflectată a lumii. Dar, ca și la punctul A, trebuie să clarificăm faptul că acestea sunt *moduri diferite* de a gândi despre lume. Care este diferența? Să începem din nou cu Wittgenstein:

> „6.124 - Propozițiile logice descriu structura lumii sau, mai degrabă, o reprezintă. Nu «tratează» nimic. Presupune că numele au semnificații,

Scanned with OKEN Scanner

 propozițiile elementare un sens: și aceasta este legătura lor cu lumea. Este clar că faptul că anumite combinații de simboluri - care au în esență un caracter determinat - sunt tautologii, trebuie să indice ceva referitor la lume. Asta este ceea ce este decisiv. Spunem că multe dintre simbolurile pe care le folosim au fost arbitrare, în timp ce alte multe nu au fost. În logică există doar aceasta care exprimă: acum, aceasta înseamnă că în logică nu ***noi suntem*** cei care exprimăm prin intermediul semnelor ceea ce vrem, ci că în logică natura semnelor esențial necesare este cea care se afirmă de la sine. Adică, atunci când cunoaștem sintaxa logică a oricărui limbaj mimico-gestual, toate propozițiile logicii ne sunt date implicit.

Așadar, limbajul logic vorbește despre lume, dar într-un mod impersonal - mai degrabă lumea este cea care pare să vorbească sieși. Cu cât acest limbaj este mai impersonal , cu atât este mai perfect; Din acest punct de vedere, se deosebește de discursul filosofic, care păstrează o tonalitate subiectivă în timp ce enunță legi generale (acesta este punctul lor de contact) și se apropie mai mult de limbajul matematic. Logicianul trebuie să se retragă complet din raționamentul său și mai ales acest caracter impersonal, această absență a ***noastră*** (chiar dacă este prezentă, poate fi înlocuită sistematic de cw) este cea care introduce linia de demarcație dintre discursul logic și discursul literar. Aceasta își găsește în ea nu numai sursa, ci și condiția existenței sale. Eșecul abordărilor excesiv de formaliste a constat tocmai în neglijarea acestui aspect.

„Logica și literatura pot fi puse împreună, pe de altă parte, dacă luăm în considerare câteva dintre principalele linii de forță ale celor două domenii.” Prin ordinea pe care o stabilește în gândire, prin scopul său fundamental de a decanta adevărul de fals, logica este recunoscută ca o funcție anti-întâmplătoare atribuită și literaturii, în ciuda anumitor aparențe contrare. Pentru Nerval, scrisul și creația sunt cele mai bune arme împotriva acestui dușman perpetuu - hazardul. În momentul în care nu va mai ști cum să se descurce, va înceta să existe. Literatura este magie pură, un „univers al magiei” în care contradicțiile sunt abolite, lumea fragmentară domină într-o armonie și o continuitate perfecte, fără breșe prin care să se poată simți amenințările întâmplării.

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCTION

Logica este anti-șansă în primul rând pentru că:

> „În logică, nimic nu este accidental: dacă un lucru se poate întâmpla într-o stare de fapt, posibilitatea stării de fapt trebuie să fie înscrisă în prealabil în lucru.” (Wittgenstein, *Tractatus*... 2.012). „r,” /

În acest punct, asimilarea dintre logică și literatură este perfectă. Dacă există un domeniu în care nimic nu este întâmplător, în care totul depinde de orice altceva, în care fiecare element este la locul său, acesta este literatura. Afirmația este valabilă la nivelul conținutului, la nivelul exprimării, precum și în ceea ce privește articularea celor două planuri. „Posibilitatea stării lucrurilor... înscrisă în lucru” este încă perceptibilă în evoluția genurilor și a formelor literare așa cum este prevăzută de poetica deschisă despre care vorbește G. Genette (1972, p. 11), care are ca obiect „nu doar realul , ci totalitatea virtualului . *Posibilitățile discursului,* dintre care operele deja scrise și formele deja completate apar doar ca tot atâtea cazuri particulare dincolo de care apar alte combinații previzibile sau deductibile.” Cunoaștem bine comparația cu tabelul lui Mendeleïc, ale cărui căsuțe goale se umplu pe măsură ce sistemul își actualizează posibilitățile virtuale . Cât despre creator *(eu/noi).* El „alege anumite elemente conform logicii sistemului, dar apoi acesta acționează singur, astfel încât elementele se aleg singure, se atrag reciproc și se articulează conform propriilor legi care blochează intrările la F accidental. Și totuși, ar trebui să vedem dacă aceste elemente alese de creator nu îi sunt „implicit date”, pur și simplu pentru că el cunoaște „sintaxa logică a oricărui limbaj al semnelor” (vezi citatul lui Wittgenstein de mai sus ~ *(1,124)* - aici limbaj poetic. Știm încă de la Valéry că „Operele frumoase sunt fiicele formelor lor, care se nasc înaintea lor” și că primul vers este „dat” degeaba - el emană din sistemul nou-născut care se autogenerează.

Din toate aceste motive, problema cheie a literaturii, precum și a logicii, devine cea a exprimării, cum să exprim cel mai bine și mai precis logica lumii așa cum o văd eu, prin urmare, a lumii mele, relația dintre lume și lumea celorlalți, cum

să găsești cea mai bună formă de înțeles? „Meritul expresiei este singurul lucru pe care Nerval îl revendică pentru *Les Chimères,* «sonete compuse în această stare de reverie *supranaturalistă* » (I, 158), întrucât este convins de faptul că «Arta are nevoie întotdeauna de un suflet precis, dincolo de care totul este tulburare și confuzie».” (Prefață la traducerea celui de -*al Doilea Faust,* 1840) Pentru logician, promisiunea unei exprimări clare, precise și exacte este fundamentală, mai ales atunci când se confruntă cu ambiguitatea intrinsecă a limbajelor naturale. Cunoaștem eforturile lui Peirce, Frege, Wittgenstein de a găsi o notație adecvată, eliberată de balast semantic superfluu, un limbaj capabil să „arată” ceea ce nu se poate spune. Frege o numește „ideografie” (Begriffsschrift) sau „limbaj formulist al gândirii pure”. [13] În același timp, și fără să cunoască încercarea lui Frege, Peirce a propus ca cuvintele limbajului comun să fie înlocuite cu pictograme sau diagrame, al căror model este oferit de limbajul aritmeticii. La Wittgenstein, problema exprimării capătă dimensiuni metafizice și existențiale - inexprimabilul duce la mistic și cuprinde totalitatea logicii și filosofiei („6.522 Există cu siguranță ceva inexprimabil. Acesta *se arată,* este elementul mistic.”)

Reflecția asupra limbajului și a esenței sale ocupă un loc foarte important în opera sa și, în extremă, problema limbajului devine, ca în cazul poetului, o problemă existențială („5,6 - Limitele *limbajului meu* înseamnă limitele propriei mele lumi.”) Faptul că expresia este cheia de boltă a unui sistem este vizibil în modul în care *este organizată* substanța Tractatusului ... și a Jtec/iercAes. Aranjamentul tipografic și organizarea retorică a *Tractatusului* marcate prin notație numerică, pe de o parte liniară, pe de altă parte în straturi suprapuse, reproduse diagramatic, *arată* structura profundă a raționamentului. [14] Nu este oare izbitoare asemănarea cu situația limbajului poetic, unde semnificantul reproduce, arată, exprimă semnificatul în forma sa? În organizarea substanței lingvistice a *Tractatusului, se pot percepe...* procese propriu-zise muzicale și poetice: dezvoltare concentrică, reamintiri repetate, simetrii, anafore, ealafore, metafore, jocuri de cuvinte, cunoscute autorului prin frecvență și practică.

direct din aceste arte. Considerațiile privind acest tip de fenomene sunt prezente din abundență în reflecția lui Wittgenstein. Acest lucru ar putea oferi adesea elemente valoroase pentru cercetarea lingvistică contemporană. Ce spune el despre limbajul poetic: „Muzica, care ne vorbește. Să nu uităm că o poezie, chiar dacă este compusă în limbajul comunicării, nu este folosită în jocul lingvistic al comunicării." *(Cercetare* - 160) amintește de definiția lui Valéry (poezia ca limbaj în limbaj) sau de distincția atât de des evocată între limbajul transparent (denotativ) al comunicării cotidiene și limbajul opac (conotativ) al comunicării poetice. Eu / eu

Să rezumăm: justificarea, demonstrarea (aproape în sensul literal de a arăta) unei anumite imagini despre lume, anticazul, preocuparea pentru exprimare sau chiar pentru forma ei grafică, simbolizarea, analogia - acestea sunt elementele esențiale pe care discursul logic și discursul poetic le au în comun. La limită, la extreme, ele se pot atinge, chiar se pot contopi - atunci când logica vrea să îmbrățișeze prea mult, să spună prea mult sau când poezia este prea esențializată, prea axiomatică. Să citățm, ca exemplu, o pagină din *Caietele* lui Wittgenstein , datată 11 iunie 1916:

> „Ce știu eu despre Dumnezeu și scopul vieții? Știu că lumea există; că eu sunt în ea așa cum ochiul meu este în câmpul său vizual. Că există ceva problematic în ea, pe care îl numim sensul ei. "
>
> Că acest sens nu-i este intern, ci extern.
>
> Că viața este lumea.
>
> Lasă voința mea să pătrundă lumea.
>
> Indiferent dacă voința mea este bună sau rea.
>
> Că binele și răul sunt cumva interdependente cu sentimentul meu despre lume.
>
> Sensul vieții, adică sensul lumii, îl putem numi mizã. „?"
>
> Și asociați-i metafora unui tată pios.
>
> Rugăciunea era gândită la sensul vieții;
>
> Nu pot supune evenimentele lumii voinței mele, ci dimpotrivă, sunt total neputincios.
>
> Mă pot independe de lume - și, prin urmare, într-un anumit sens, o pot domina - doar renunțând la orice influență asupra evenimentelor.

Scanned with OKEN Scanner

Textul este perfect lizibil ca o poezie; Semnele poeticității se acumulează, de la aranjamentul grafic care trimite la structura versificată, sistemul de corespondențe și elemente lingvistice reiterate, capabile să creeze mai multe izotopii până la cursul parcurs de *sine* care nu mai este un semn gol al raționamentului logic, ci este resimțit ca profund angajat în aventura vieții și a cunoașterii. Paragrafele finale par izbitor pictate în același stil ca o reflecție a lui Nerval inclusă în colecția de gânduri reunite sub titlul *Paradox și adevăr* (Rețineți că acest titlu ar fi putut la fel de bine să apară în fruntea unui tratat de logică): „Nu-i cer lui Dumnezeu să schimbe ceva în evenimente, ci să mă schimbe pe mine în raport cu lucrurile; să-mi lase puterea de a crea în jurul meu un univers care să-mi aparțină, de a-mi îndruma visul etern în loc să-l trăiesc. Atunci, este adevărat, aș fi Dumnezeu.” (I, 429) [J6]

Dacă admitem, având în vedere argumentele propuse mai sus, că literatura este comparabilă cu logica, trebuie să specificăm în continuare cu ce tip de logică avem de-a face. Ne confruntăm cu o întrebare crucială, întrucât întreaga construcție ulterioară, esența abordării pe care o propunem și instrumentele pe care le vom folosi depind de răspunsul dat. Așa cum am afirmat la începutul acestei discuții, asistăm în prezent la un proces de extindere a logicii care tinde să pătrundă în toate domeniile. Dacă consultăm „harta logicii” stabilită de N. Rcschner (Botezatu, 1973, pp. 37-51), observăm că „dezvoltările” logice sunt de trei feluri: matematice, științifice și filosofice. Secțiunea „dezvoltări științifice” include, alături de fizică și biologie, științe sociale și lingvistică. În primul rând, observăm absența domeniilor în care subiectul se manifestă mai pregnant decât în altele, în special psihologia și estetica. Oare pentru că aceste tipuri de activitate, care poartă amprenta puternică a subiectivității, sunt mai greu de fixat în reguli, legi, regularități, dat fiind caracterul lor neașteptat, imprevizibil, ambiguu, adesea unic? Dar dacă considerăm acest neașteptat, imprevizibil, ambiguu, unic drept regula fundamentală care le guvernează, atunci trebuie să existe o logică care să ia în considerare ordinea dezordinii, predictibilitatea imprevizibilului, certitudinea ambiguității. Tou-

Este adevărat că și în acest domeniu, logica operează în subteran și s-au înregistrat mari progrese, în special datorită cercetării semiotice și aplicării modelelor matematice.

Cercetări mai recente au încercat să umple golul menționat mai sus prin integrarea și a unor concepte inexacte, vagi, ale căror limite , greu de înțeles, sunt înconjurate de „margini" neclare care pun la îndoială apartenența lor. Un exemplu frapant de încercare de îmbunătățire a „hărții logice" este *sistemul formelor științifice ale logicii,* propus de R. Botezatu (1981, p. 20). Considerăm patru domenii (gândirea, limbajul, acțiunea, realitatea) și cinci niveluri (subiect, obiect, formă, operație , structură) în care se poate constitui logica. Rezultatele analizei celor douăzeci de posibilități obținute din această combinatorică sunt rezumate într-un tabel. Am încercat să fixăm în acest tabel locul discursului literar conceput ca logic. Evident, granițele dintre diferitele tipuri de logică sunt doar ideale și operaționale. În realitate, ele se revarsă și se presupun reciproc ierarhic. Este dificil să plasezi literatura într-una sau alta dintre aceste cutii fără a risca să-i impui o ordine exterioară care i-ar putea denatura esența. De aceea, opțiunea noastră va fi determinată doar de o dominantă ridicată la criteriul principal. definiție, dar care nu poate pretinde că polarizează în întregime specificitatea fenomenului literar. Cu această rezervă, propunem să subordonăm discursul literar unei *logici semiotice de tip pragmatic* (Li [1]) situată la punctul de întâlnire al axelor „limbaj" și „subiect". În ultima vreme, investigațiile pragmatice au reușit să definească și să îmbogățească mai bine cercetarea literară. Aceasta este una dintre cele mai fertile direcții, posibilitățile deschise fiind foarte variate - practic toate dimensiunile obiectului literar și rețeaua de relații în care este angajat pot fi redefinite dacă sunt considerate din această perspectivă. Aceasta deoarece, așa cum arată Petre Botezatu, logica pragmatică este cea mai bogată în determinări, deoarece sintetizează și articulează cei trei factori: semnele, subiectul și obiectul. (1981, p. 17)

Întrucât literatura este unul dintre conceptele vagi, ea va intra și sub jurisdicția logicii fuzzy care, din punctul de vedere al celor patru parametri invocați mai sus, se caracterizează prin

Cl? Scanned with OKEN Scanne

O Scanned with OKEN Scanne

următoarele dimensiuni: corespondență mare, reprezentare medie, informație mică, informație mare (Botezatu, 1981, p. 45; Encscu), ceea ce pare să se potrivească specificității obiectului literar. Logica fuzzy se articulează și cu L/ deoarece vagul se situează în pragmatică (c) ca parte a semioticii generalizate (Nadin,)0). Conștientizarea vagului este o parte a conștientizării semiotice care a ajuns să stea la baza reflecției asupra literaturii. Ceea ce justifică în continuare abordarea sa din punctul de vedere al conceptelor vagi este faptul că, așa cum am văzut pentru literatură, vagul este o problemă de reprezentare și nu o particularitate a obiectului reprezentat. În cele din urmă, vagul este legat de legea continuității a lui Peirce (sinehism) - o idee deosebit de valoroasă pentru investigarea literaturii . care este, mai presus de toate, ordine și sinteză, substituită fragmentarului

lumi. . y

■ '■ ■2

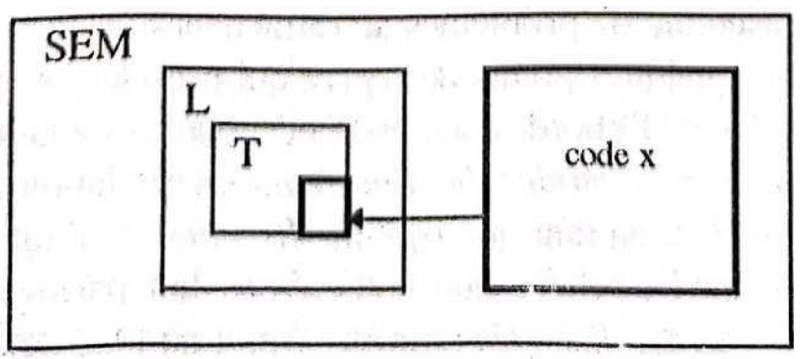
Narațiunea și teoria sa.

Un domeniu mai mult sau mai puțin nou - *naratologia* - încearcă să-și definească cât mai precis aria de investigație și să-și delimiteze locul într-un câmp teoretic mai larg. În acest spațiu al narațiunii. tendințe destul de diverse se intersectează, nu întotdeauna concordând: de asemenea, s-a simțit rapid nevoia de lexicoane, de clasificări ale sintezelor. Nu este intenția noastră aici să retrasăm „starea problemei” și să enumerăm contribuțiile domeniului. Ceea ce este necesar este o delimitare și o situație teoretică a poziției noastre: cum, din ce punct de vedere și cu ce instrumente vom aborda problemele narațiunii literare? Care este calea care se potrivește cel mai bine obiectului cercetării noastre - proza nervaliană - a cărei specificitate nu am vrea să o distrugem înăbușind-o sub o construcție teoretică prea seacă? Care este calea care nu trădează imperativele abordării logico-filosofice, bazate pe o viziune totalizantă, pe care tocmai am propus-o? În mod similar, o clarificare terminologică este absolut necesară într-un lexic fluctuant și adesea pletoric; trebuie să precizăm sensul în care

luăm termenii cheie și indispensabili ai metadiscursului naratologic. Chestiunile de detaliu vor fi clarificate ulterior, în timpul analizei propriu-zise.

Primul element de remarcat este extinderea conceptului de narațiune , omniprezența sa, am putea spune, în diferitele sisteme de semne și în diferitele tipuri de discurs: literatură, istorie, știință, viața cotidiană, film, teatru și, dincolo de limbajul natural, artele plastice și chiar anumite forme de muzică, astfel încât am putea vorbi despre o specificitate particulară în fiecare domeniu. Dincolo de această varietate de sensuri, rămân anumite elemente comune, astfel încât construirea unui concept general de narațiune care să unească și să subordoneze sensurile particulare rămâne posibilă. Evident, ni se va cere să respectăm esența narațiunii literare, având implicit în minte o linie de demarcație față de narațiunea non-literară. Abordarea teoretică face, de asemenea, o distincție între naratologia generală și naratologia literară și încearcă să le definească prin subordonarea ambelor textologiei, iar aceasta, la rândul ei, semiologiei. *,; ; ARE*

De fapt, dat fiind că o anumită substanță susceptibilă de a fi narată (naratului) este discursivizată și textualizată, naratologul este obligat să apeleze la fundamente teoretice mai largi. Așa cum am afirmat deja, esența literaturii constă în verbalizarea experienței unui sine în contact cu lumea, în reprezentarea și interpretarea acestei lumi precum și a acestei verbalizări (dimensiunea referențială și autoreferențială a discursului literar). În acest proces, o serie de coduri non-lingvistice trec în spațiul lingvistic al literaturii. Această mișcare, proiectată pe fundalul semioticii, precum și al ierarhiei teoretice menționate mai sus, poate fi reprezentată prin următoarea diagramă:



Scanned with OKEN Scanner

unde L - cixlc lingvistic: T = text; cod x = codc-non-lingvistic. Limbajul apare ca codul care poate, sub formă de text, să reprezinte , să traducă structurile codurilor non-lingvistice. Acest element va fi deosebit de valoros în încercarea noastră de a surprinde esența poveștii considerate dintr-un punct de vedere pragmatic pe care îl vom preciza ulterior. Credem că studiile narialologice ar avea mult de câștigat dacă ar acorda atenția cuvenită unei kinesici și proxemici propriu-zise narative, modului în care alte axe (hrana, îmbrăcămintea, mobilierul și chiar lucrurile naturale, verbalizate sub forma unor descrieri ale naturii, peisajelor) sunt integrate în diegeză și apoi devin cuvinte. Spre deosebire de limbajul dramatic care folosește aceste coduri așa cum sunt, juxtapunându-le cu material lingvistic. în poveste, li se *spune.* Dar cuvintele sunt și spuse: rostite, gândite, scrise de către narator(i). de către actori sau de alte texte prezente la un moment dat în poveste. Așadar, nu doar universul non-lingvistic este filtrat și reorganizat de limbaj, ci și limbajul - de către el însuși. Povestea devine astfel o cascadă de citate în care vocile se împletesc, răspund una la alta și se armonizează unele cu altele. ceea ce conferă povestirii un caracter eminamente dialogic și polifonic. Este incontestabil că, în mod tradițional, este întotdeauna o singură autoritate cea care organizează totul, cea care dă tonul și culoarea, cea care fixează intrările și ieșirile de pe scenă, cea care alege cuvintele și tăcerile etc. [7] Dacă această voce reușește să se distingă de mulțimea celorlalte? Aceasta ne aduce la un alt punct cheie, acela al originalității. Putem vorbi, și cum, despre un discurs nervalian, balzacian, zolian sau de altă natură? Unde ar trebui să căutăm elementele care deviază de la o narațiune standard dacă putem vorbi aici despre un standard și o normă?

În vasta gamă de probleme legate de teoria narațiunii, să stabilim câteva puncte de referință care vor prezida, mai mult decât altele, analiza noastră. Mai întâi, vom trata narațiunea și speciile sale ca *moduri de semnificare* în raport cu amestecuri de ființă. pe de o parte, ca *tip de discurs,* pe de altă parte, ținând cont constant de alegerea pe care am făcut-o dintre multiplele sensuri ale termenului *discurs* (vezi mai jos) - pe parcursul

Cl Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

prezentării noastre, se va înțelege că tipurile de discurs sunt definite, așa cum face Morris, ca utilizări specializate ale limbajului (Morris, 1946). Cele două dimensiuni sunt articulate într-o relație indestructibilă și o intercondiționare reciprocă necesară: un anumit mod de a exista, de a semnifica și de a încorpora simțurile și mesajele externe necesită un anumit limbaj, un anumit tip de discurs capabil să organizeze în mod adecvat o experiență.

În același spirit concepem noțiunea de *tehnică.* Tehnica trebuie, fără îndoială, să fie legată de inevitabila dimensiune retorică a literaturii. Conform lui W. Booth (1976), scriitorul nu poate scăpa de ea; ceea ce poate alege este doar tipul de retorică pe care să îl folosească. Însă dincolo de sensul restrâns al cuvântului *tehnică,* desemnând semnele perceptibile ale măiestriei scriitorului, formele evidente, reductibile la procedee și strategii discursive, considerăm tehnica ca punerea în discurs a unui univers interior, a unei mitologii personale, o viziune asupra lumii transformată în vorbire și structură narativă. [19] A poseda o tehnică înseamnă a stăpâni arbitrarul, haoticul, a diminua subiectivul, a depăși interesul strict individual , înseamnă a te exprima într-un limbaj înțeles de toată lumea, înseamnă a-ți pune propria experiență la dispoziția celorlalți („experiența fiecăruia este comoara tuturor” - PS, 1-133). A cunoaște codul, a-l folosi fără a fi dominat de el, a-l îmbogăți, a-l reînnoi, aceasta este adevărata libertate a artistului, „originalitatea” sa. După cum vom vedea, aceasta va fi una dintre coordonatele fundamentale ale întreprinderii lui Nerval - o tehnică seacă, incapacitatea de a o alimenta va însemna pierderea limbajului, tăcerea și moartea. S-a spus adesea că Nerval a fost un scriitor lipsit de imaginație, mereu în căutare de idei și subiecte. Consecința este bogăția activității intertextuale perceptibilă în opera sa: referințe abundente la lecturile sale, traduceri, adaptări, împrumuturi care pot merge până la plagiat. [20] Ceea ce a trecut adesea drept o cultură foarte, chiar prea bogată, nu este decât o chemare tragică, opusul fricii de a nu mai ști ce să scriu; Așa cum se întâmplă adesea, o erudiție prea evidentă, o livresc prea evidentă nu fac decât să mascheze studii făcute în grabă sau deloc, lecturi dezordonate și fără discernământ. Când totul este bun pentru a umple golurile și a dezvălui, mai degrabă decât pentru a ascunde o

Scanned with OKEN Scanne

complex cultural emoționant al pariului subiectului, dominat constant de ideea de a nu mai putea recupera timpul pierdut/ [1] Există numeroase exemple în opera lui Nerval în care se plagiază pe sine. El își retipărește propriile texte sub titluri noi, le rescrie substanța, combină părți din ele (vezi mai jos) și obține texte noi care nu sunt citite ca variante, ci ca opere independente.

Tehnica sa este atât de perfectă încât reușește să-și acrediteze catârul lotului. Saul se inspiră din cărțile altora, totuși se inspiră dintr-o sursă - propria viață. Cum să reduci la tăcere literatura (și aceasta nu este doar problema lui Nerval), cum să faci ca realitatea să treacă drept 1 o iau, dar 1 o iau, ceea ce se prezintă ca reală? Este încă o chestiune de tehnică, de aranjament, de mașină. În cele din urmă. Literatura este doar o argumentație. prin mijloace specifice, a locului subiectului în lume. În funcție de calitatea tehnicii, unele genuri pot fi acoperite, altele nu. După cum vom încerca să demonstrăm, întreaga întreprindere nervaliană este concentrată în jurul unui proiect amplu pe care nu-l va finaliza niciodată complet - scrierea unui roman. Dacă nu reușește, este pentru că mai multe obstacole stau în calea dobândirii unei tehnici adecvate, astfel încât discursul necrvalic rămâne un discurs subiect și supus unor constrângeri insurmontabile. Secretul constă în echilibrul dintre trăit și imaginat, real și ficțional, adevărat și fals. Rezultatul - obiectul literar - trebuie să fie atât un adevărat-fals, cât și un fals-adevărat, care, în ultimă instanță, nu este nici adevărat, nici fals.

Ne confruntăm aici cu o prejudecată înrădăcinată în teoria narațiunii, o prejudecată care a dat naștere la numeroase complicații și dispute - convingerea erigită în lege că tot ceea ce relatează o operă literară aparține în mod necesar lumii ficțiunii. Prin urmare, atunci când autorul vorbește despre sine, despre opiniile și experiențele sale, își pierde existența reală și devine un personaj fictiv. Unii teoreticieni, inclusiv .1, Pclc, au încercat să nuanțeze această distincție prea nette. În articolul său „Despre conceptul de narațiune”, el exprimă un punct de vedere la care aderăm: „Contrar opiniei teoreticienilor literalității, autorul de față susține (că naratorul este întotdeauna persoana care, de fapt, naratorul (...)” .

Prin urmare, pierderea unei existențe reale nu trebuie neapărat să fie prețul devenirii subiectului unei narațiuni literare. Acesta este motivul pentru care se susține în - lucrarea de față că ipoteza care presupune existența unui subiect literar ca narator aparent este greșită, cel puțin în unele cazuri. (1971, pp. 14-15)

Problema este deosebit de relevantă în cazul lui Nerval, care nu reușește să mențină o linie de demarcație clară între real și ireal, viață și artă, contaminându-le constant unul cu celălalt și introducând o continuitate, ce contrazice o logică comună, între spații aparent separate. În ciuda ambiguității care poate fi admisă, conform lui Pelc, cu privire la identitatea reală și fictivă a naratorului operei literare, este totuși adevărat că statute diferite sunt acordate, în general, narațiunilor considerate adevărate (relatări istorice, (auto)biografice, reportaje, memorii, însemnări de călătorie) și narațiunilor marcate drept fictive. Principala diferență constă în faptul că primele sunt *angajate* în sensul că naratorul este obligat să spună adevărul, să relateze evenimente care s-au întâmplat în realitate. Narațiunea literară, în schimb, este *dezangajată* - naratorul este liber să spună orice dorește, nefiind responsabil în fața vreunei autorități pentru acuratețea faptelor narate. [22] Cu cât dezangajarea este mai mare, cu atât mai multe elemente poetice se strecoară într-un text, poezia fiind spațiul libertății totale (din punctul de vedere al relației cu realitatea). O ipotetică poezie „pură” ar întruchipa visul etern al poetului – dezangajare supremă, limbaj liber suficient în sine, referindu-se doar la sine (cartea „despre nimic”).

Tocmai acest tip de ambiguitate sau indecizie definește textele lui Nerval - incapacitatea sau refuzul de a se încadra într-un spațiu sau altul. Povești care încep ca fiind adevărate sau care își propun să fie adevărate transgresează imperceptibil și, parcă în ciuda lor, granițele trasate la început (vezi mai jos): amintirile sunt „pe jumătate de vise”, textele „critice” și biografiile incluse în *Les Illuminés* devin autobiografii deghizate, biograful (Nerval) identificându-se cu personajul cu care are de-a face, relatările de călătorie sunt contaminate cu elemente imaginare, un text „medical” precum *Aurélia* ajunge să fie un prototip de proză onirică și poetică, iar exemplele s-ar putea multiplica.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

despre fiecare dintre textele sale. Genurile practice ale lui Nerval sunt „transgenuri" care se încadrează în mai multe clase conform legilor, iar aceasta este probabil clasa „enigmei" lui Nerval, sursa interesului neîncetat și a controverselor nesfârșite provocate de opera sa. Ambiguitatea provine din incapacitatea sa de a rămâne în limitele reinterpretării alese la început; se declanșează un joc confuz al angajamentelor și dezangajărilor, fără ca cititorul să fie întotdeauna avertizat. Dacă acest lucru nu are ca rezultat inconsecvența . Dacă lizibilitatea nu este complet distrusă, este pentru că Nerval posedă o tehnică foarte dezvoltată - o tehnică a incoerenței, în ciuda paradoxului aparent. Așadar, consecvența inconsecvenței - aceasta este una dintre regulile fundamentale ale scrierii nervalice, cu alte cuvinte (și acesta nu este un joc simplu), construcția distrugerii, logica ilogicii, ordinea haosului. Echilibrul textual constă în jocul acestor forțe opuse, așa cum vom încerca să demonstrăm analizând câteva exemple concrete.

Să mai menționăm că tehnica va fi considerată din punctul de vedere al relațiilor pragmatice stabilite, pe de o parte, între emițător (autorul-narator) și semnul narativ ca atare și între semn și receptor (narator-cititor), pe de altă parte. Credem că suntem astfel fideli ideii că discursul literar este organizat ca un argument sau chiar ca o justificare. Prin actul narativ, pe de o parte, și prin cel al citirii, pe de altă parte, se stabilește un contract fiduciar de autoritate între emițătorul și receptorul poveștii, susceptibil de a fi inclus într-o semiotică a acțiunii. Prima este configurată ca o instanță manipulatoare omniscientă care exercită asupra cititorului un act persuasiv de tipul /A/ *crede.*

În aceste condiții, tehnologia devine în mâinile naratorului un instrument necesar pentru a exercita anumite *efecte* asupra receptorului. Manipularea cititorului de către narator se explică prin cunoștințele superioare ale naratorului; El spune pentru că știe mai multe. Tensiunea cognitivă existentă între cunoaștere și narațiune este perceptibilă și în seria gnostică . *gîtes, mints, numitor, mtmilio.* (Faye, 1972, p. 103) Strategiile discursive, modul în care este construit argumentul narativ, intră așadar sub competența unei poetici a interacțiunii, considerată ca o activitate de schimb, ca un joc de acțiuni-reacții.

"

dezvoltându-se între cei doi poli ai comunicării narative. Cu alte cuvinte, cititul este într-un fel programat de organizarea textuală - o anumită tehnică va condiționa un anumit tip de lectură. Cu cât tehnica este mai supusă unui sistem de standarde, cu atât lectura este mai puțin bogată, cu atât posibilitățile vor fi mai limitate (acesta este cazul genurilor puternic codificate, cum ar fi romanele polițiste sau basmele populare). Pe de altă parte, cu cât tehnica este mai liberă și mai rebelă, cu atât activitatea interpretativă (sau chiar discursul critic) a lecturii este mai bogată, mai incontrolabilă și mai perpetuu reînnoită. Ni se pare că acesta este cazul și cu Nerval.

^3.
Nerval și exegeza sa

Anumite referiri la opera lui Neryal făcute în paginile precedente sunt în măsură să justifice și să explice parțial interesul de care s-a bucurat și se bucură în continuare acest autor. În ciuda dimensiunii relativ mici a operei sale, bibliografia despre Nerval este una dintre cele mai extinse din literatura franceză. *Eseul de bibliografie* de Jean Senelicr (1959) cuprindea deja 2480 de mențiuni, dintre care 1257 desemnau textele în sine, diferitele ediții și texte publicate în periodice, iar restul - textele critice publicate până la acea dată. Dacă acest inventar ar fi refăcut astăzi, ambele secțiuni ar crește considerabil. Pe de o parte, edițiile de tot felul s-au multiplicat și au fost descoperite o serie de texte inedite - scrisori, publicate de Jean Guillaume și Claude Pichois (1972), o serie de articole și seriale de Nerval, adunate sub titlul *Paris et environs* (1980). Cât privește exegeza lui Nerval, aceasta a proliferat într-un mod incredibil și impresionant - în fiecare an, bibliografia lui Nerval se îmbogățește cu un anumit număr de cărți și articole. O distanță uriașă separă punctul de vedere al contemporanilor lui Nerval, majoritatea nedepășind „bunul și blândul Gérard” de abordarea actuală, care a ajuns să-l proclame „cea mai mare figură a romantismului francez”.

O enigmă insolubilă pentru contemporanii săi, Gérard de Nerval a fost mult timp descris de istoriile literare, dicționare și manuale drept un „romantic minor”, o formulă convenabilă care, fără a rezolva

problemă, reprezintă doar o modalitate evazivă de a o ignora sau posibilitatea. la un moment dat, din lipsă de mijloace adecvate, să surprindă relațiile profunde ale unei opere, să-i descopere logica sub o diversitate în desfășurare. Eroarea a fost cu siguranță corectată și din acest mic serialist, din acest „nebun delicios", Nerval devine un loc privilegiat, o piatră de încercare pentru critici și exegeți cu orientări foarte sârguincioase și, mai recent, pentru poetici și semioticieni, textele sale oferind un teren fertil pentru verificarea celor mai diverse „grile" și sisteme de lectură. Destinul literar al lui Nerval este în anumite privințe unic - rămânând totodată o problemă. Nerval a devenit un mtxlc; și nu doar opera sa constituie o problemă, ci însăși viața sa, în special boala și moartea sa, Ncrva fiind unul dintre cei pentru care distincția dintre eul empiric și eul poetic este dificil de făcut, dacă nu chiar imposibilă, („Sunt unul dintre scriitorii a căror viață este intim legată de operele care le-au făcut cunoscute". PS, I. 139). Istoria receptării operei lui Nerval este implicit și mai evident legată decât pentru orice altă operă de diversele momente ale conștiinței literare din secolele al XIX-lea și al XX-lea, reflectând evoluția formelor de gândire și sensibilitate și confirmând ideea că realitatea literară este un sistem funcțional cu un termen fix - opera - și o altă variabilă - lumea și timpul care consumă această operă.

Artiștii, nu criticii, l-au descoperit pe Nerval. În timpul vieții sale, chiar dacă l-a costat eforturi serioase, s-a integrat în lumea literară pariziană, regulându-și viața în funcție de pulsul acesteia. Contrar unei idei preconcepute care îi învăluia de multă vreme personalitatea, Nerval nu era un om izolat, închis în turnul său de fildeș. Chiar și „într-o altă lume" - și corespondența sa o dovedește - are nevoie de prieteni, de rude, ca să știe ce se întâmplă și nu sunt rare momentele când este gata să facă concesii dubioase de teama de a rata ocazii, II. aspiră la glorie imediată și nu este ignorant în materie de modă. Mulți dintre prietenii săi, precum Héophile Gautier și Dumas, erau vedete ale vremii. Viața lui Gérard a fost un lung efort de a-și face un nume, de a dobândi o glorie care să-l protejeze. Însă, întrucât „nimeni nu este profet în propria familie, nici în propria țară, pentru că părinții (sic) sunt ultimii care cred că cineva are vreun merit sau vreo valoare" (L. 50,

Qê? Scanned with OKEN Scanne

I, 842), nici Nerval nu a reușit să fie profet în vremea sa, iar cei care i-au înțeles personalitatea profundă au fost foarte puțini. Numai Baudelaire se apropie de adevăr atunci când îl evocă, fără numele mer, în acești termeni: „un scriitor de o onestitate admirabilă, de o inteligență deosebită și *mereu lucid"* (subliniat de Baudelaire). Totuși, Gérard este profetic când îi scrie tatălui său: „Situația mea este bună, deși totul este în viitor" (L. 310, I, 1110). Și viitorul a confirmat-o.

Opera lui Nerval a început să stârnească interes după 1920, când Proust a descoperit în proza lui Nerval, așa cum a spus într-un articol din *Nouvelle Revue Française* (1920) și în *Contre Sainte-Beuve*, cea mai autentică ilustrare a metodei sale bazate pe memoria involuntară și a declarat că întreaga operă a lui Nerval ar putea fi intitulată „intermitențele inimii". La scurt timp după aceea, André Breton a aruncat o nouă lumină asupra lui Gérard de Nerval când l-a revendicat, într-unul din manifestele sale, drept un precursor al poeziei suprarealiste. În 1914, lucrarea lui Aristide Marie, *Gérard de Nerval, omul și opera,* a scos la lumină documente inedite și a oferit clarificări importante, în special asupra biografiei și carierei poetului. De atunci, exegezele și contribuțiile s-au multiplicat prodigios. În mijlocul acestei abundențe au apărut curând direcții diferite , iar clasificările au devenit necesare. Prin urmare, putem distinge mai multe tipuri de lecturi posibile. Unii critici, precum Marie-Jeanne Durry, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Léon Cellier, R.-M. Albérès s-a apropiat de Nerval în virtutea simpatiei, a unei corespondențe secrete cu autorul, oferind modele de exegeză hermeneutică și interpretare tematică născute dintr-o erudiție și o intuiție remarcabile. Alții, precum Jean Richer sau Jean Guillaume, ghidați de un spirit științific exigent, se dovedesc a fi cercetători neobosiți ai manuscriselor și variantelor pe care le pun la dispoziția cititorului însoțiți de un aparat critic de o extremă rigoare. Pentru tendințele critice care se desprind din psihanaliză, textele lui Nerval au reprezentat cu siguranță un domeniu privilegiat de aplicare - Charles Mauron și Jean-Paul Weber nu au făcut decât să-și dovedească virtuozitatea, în timp ce Raymond Jean îl leagă pe Nerval de o poetică a dorinței. Mai recent. prin numeroasele abordări poetice și semiotice, au fost scoase la iveală noi fațete ale operei lui Ncrva, mutând atenția asupra trăsăturilor scrisului în materialitatea sa; Sub haosul aparent, am găsit recurențe de prim ordin . legi, precum și funcționarea specifică a semnelor.

Un loc aparte trebuie acordat contribuției la exegeza nervaliană a profesorului român Nicolae I. Popa. Valoarea cercetării sale constă în faptul că aceasta unește,

într-o versatilitate care nu este eterogenitate, toate direcțiile menționate mai sus. În ceea ce privește munca asupra manuscriselor și variantelor în vederea stabilirii unei versiuni definitive a textelor, ediția sa a lucrării Les *Filles du feu*, publicată în 1931 la editura Champion, însoțită de un al doilea volum care include un studiu critic foarte valoros, rămâne un punct de referință indispensabil de care nicio ediție ulterioară nu s-ar putea lipsi. În celelalte articole, studii și conferințe ale sale, observațiile sale pătrunzătoare sunt organizate în jurul problemelor cheie ale operei lui Nerval. Cercetările sale demonstrează un spirit de. sinteză, de intuiție și o rară forță de anticipare - abordările comparative, psihanalitice, stilistice sau lingvistice își au toate rădăcinile în studiile lui N.I. Popa despre Nerval, care reprezintă un exemplu convingător și eficient de lectură plurală ce face apel la o viziune unificatoare, bazată pe convergența punctelor de vedere; descoperirile cercetărilor nervaliene actuale i-au confirmat validitatea.

Astăzi, interesul pentru Net Val nu a scăzut - dimpotrivă . Cele mai diverse orientări coexistă nu doar fără a se exclude reciproc, ci adesea completându-se reciproc. Diverse reviste îi sunt dedicate numere speciale. O nouă ediție Pléiade în trei volume a apărut (1984, 1989, 1993), cu scopul de a corecta imperfecțiunile celei deja produse de Lean Richer și Albert Béguin, care totuși a adus mari servicii cercetării nervaliene. Din 1978, colecția intitulată „Etudes nicrvaliennes et romantiques” este publicată la Namur, sub conducerea lui Jean Guillaume și Claude Pichois. sub egida Centrului de Cercetare Nerval/Baudelaire din Namur.

Interesul continuu pe care îl stârnește caracatița nervliană se explică parțial prin dubla sa apartenență: la timpul său și la al nostru. A spune în ce

Scanned with OKEN Scanner

constă „modernitatea” lui Nerval (un posibil motiv pentru interesul indicat) ar fi o întreprindere pripită și în mare parte superfluă, dat fiind că însuși conținutul noțiunii este destul de incert și supus numeroaselor dezbateri. Este acesta doar un aspect al receptării sau modernitatea este înscrisă în textul însuși și, dacă da, în raport cu ceea ce este definit? Conform lui Jauss (1978, p. 58), conceptul este legat de apariția conștientă a „unei alte înțelegeri a lumii” și stabilește sfârșitul acesteia la revoluția din 1848. În orice caz, Nerval este *actual ,* deoarece este unul dintre acei artiști care întruchipează un spirit care este *încă* cel al timpului nostru. Poziția sa este ambiguă deoarece, spre deosebire de Baudelaire , Rimbaud și Mallarmé, care se află chiar în inima crizei, în momentul disjuncției de structurile tradiționale, Nerval o anticipează anunțând-o într-un mod atât de discret și oarecum prea „natural”, încât riscă să treacă neobservat. Conform lui Kristeva (1968), împreună cu autori precum Mallarmé, Lautréamont, Roussel, cultura intră într-o nouă etapă prin trecerea care are loc de la *dualitatea* (a semnului) la *productivitate* (transsemn). Ni se pare că această limită poate fi mutată la Nerval - la autorul cărții Les *Filles du Feu,* nu numai că textul este prezentat ca productivitate, dar este reflectat perpetuu de conștiința acestei productivități care devine tema și elementul său generativ. În cazul specific al narațiunii, elementul „modern” este marcat de opțiunea sistematică pentru *discursul dialogic în* detrimentul *discursului monologic* (vezi mai jos). Printre autorii citați de Kristeva, grație cărora romanul devine „subversiv” (Rabelais, Cárvantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoievski, Joyce, Kafka) numele lui Nerval ar putea fi perfect inclus... dacă ar fi scris romane. Doi dintre ei (Rabelais și Swift) sunt citați și de Nerval însuși la sfârșitul *lui Angélique* ca scriitori pe care i-a imitat.

Cert este că Nerval este puternic atras de sfera „rupturii epistemologice” care a avut loc spre sfârșitul secolului al XIX- [lea] . Se stabilesc o nouă sensibilitate și noi structuri mentale; asistăm la dezvoltarea unei noi viziuni asupra lumii și a unei noi concepții despre artă și literatură; sunt introduse noi tipuri de vorbire. La un nivel mai larg, schimbări similare au loc și în alte serii textuale - religie, ideologie, știință - și în domeniul de aplicare al

Q Scanned with OKEN Scanne

Acest fenomen ne convinge că ne confruntăm cu o schimbare de paradigmă (în sensul pe care Thomas S. Kuhn îl dă acestui termen) care apare după criza „științei normale" (Kuhn, 1976). Noile modele și reprezentări ale lumii necesită un nou cadru epistemologic și instrumente adaptate noului obiect de cercetare. Pentru că, odată cu schimbarea de paradigmă, obiectul este în mod necesar nou chiar dacă, efectiv și fizic, nu se schimbă (deși lumea „nu se schimbă odată cu o schimbare de paradigmă, ulterior, omul de știință lucrează într-o lume diferită"; Kuhn, 1976, p. 166). Nervalul despre care citim acum, la sfârșitul secolului al XX-lea, este în mod necesar diferit de cel al contemporanilor săi, de cel din alte vremuri. \,

Totuși, ni se pare că perioada prin care trecem este în mare măsură similară cu cea a crizei de acum un secol. Să trecem în revistă semnele unei crize, conform lui Kuhn: prezența unor anomalii mari răspândite pe o perioadă lungă de timp și transformarea lor în principalul obiect de cercetare ; proliferarea versiunilor alternative ale paradigmei; punerea sub semnul întrebării a metodelor și soluțiilor standard; dificultăți conceptuale: recurs la filosofie; punând sub semnul întrebării fundamentele. Are loc o nouă schimbare de paradigmă sau se va întâmpla în curând? În orice caz, integrarea conștiinței semiotice în practica științifică și filosofică nu poate rămâne fără consecințe. Și pentru a relua o idee susținută de la începutul acestei lucrări, cadrul epistemologic al cercetării (inclusiv literatura de specialitate) trebuie refăcut.

/

CAPITOLUL I

TIPOLOGIE DISCURSIVĂ

Scanned with OKEN Scanner

Textul și discursul

Ne confruntăm cu două noțiuni înrudite, sinonime pentru unii autori, complet diferite pentru alții. Primul lor punct comun este că ambele presupun mai multe semnificații; de unde și o utilizare eterogenă de către cercetători și o vastă dezbatere teoretică pe această temă. Fără a avea intenția de a întocmi un inventar al numeroaselor definiții existente, vom preciza sensul pe care aceste noțiuni îl vor avea în prezentarea noastră, prin urmare, modul în care ele devin operaționale în cazul prozei lui Nerval și, eventual, al narațiunii în general.

textul, cât și discursul [1] sunt concepute ca unități lingvistice de o dimensiune mai mare decât propoziția, deși textul poate fi format dintr-o singură propoziție, chiar și un singur cuvânt - ca un mesaj luat în ansamblu, un enunț. Însă, în timp ce textul presupune o limitare riguroasă (a granițelor materiale) în raport cu non-textul sau extra-textul, o închidere și o autonomie substanțială, discursul este o realitate continuă, fără început și fără sfârșit, prezentă simultan în mai multe texte. Discursul liric, dramatic, narativ și critic cuprinde fiecare, respectiv, toate textele lirice, dramatice, narative și critice, deja existente sau încă inexistente. La rândul său, textul poate fi fie o mostră pură a unui anumit tip de discurs, ceea ce este destul de rar, fie locul de întâlnire și interferență a mai multor tipuri de discurs.

Scanned with OKEN Scanner

de LITERATURĂ IA - UN MODEL TRIADIC . După cum știm, narațiunea este aproape universal prezentă , liricul poate interfera cu narațiunea, dramaturgia și chiar critica etc.

Textul și discursul au în comun și faptul că pot fi luate într-un sens mai larg sau mai restrâns.

a) În sens larg, ele depășesc sfera lingvistică și pot implementa coduri de altă natură. În cele din urmă, întreaga lume este un text. În acest fel, orice practică semiotică, orice interpretare umană poate deveni text, cu condiția să fie organizată sub masca unei structuri ale cărei elemente mențin relații funcționale și care este capabilă să se integreze. către un sistem. După cum știm, putem vorbi despre un text „artistic" (Lotman, 1973) al discursului gestual, filmic etc. Practicile verbale ocupă un loc prioritar, având în vedere statutul de interpret general al limbajului, toate celelalte practici putând fi „descrise" prin verbalizare.

h) În sens restrâns, textul și discursul se limitează la domeniul lingvistic. În acest domeniu, sunt introduse noi limitări , iar spațiul de cercetare devine din ce în ce mai restrâns, păstrând în același timp trăsăturile și elementele spațiului superior, cuprinzător. Această restrângere de domeniu, menționată încă de la începutul prezentării noastre, poate fi reprezentată în cazul nostru în felul următor: verbal —> literar —> scris —> proză —•> gen —> nervos. Din acest punct de vedere, o definiție strictă și limitată precum cea dată de R. Barthes în [volumul 15] al *Enciclopediei universale,* articolul *Text (Teoria)* ni se potrivește perfect: textul „este suprafața fenomenală a operei literare: este țesătura cuvintelor implicate în operă și aranjate astfel încât să impună un sens stabil și pe cât posibil unic". În această perspectivă, textul este conceput ca un obiect perceptibil mai întâi prin simțul vizual, „legat constitutiv de scris (textul este ceea ce este scris)" și acesta este un aspect, în opinia noastră, prea des ignorat sau neglijat (vezi inlra).

Cât despre discurs, sensul rămas îl vede ca o manifestare concretă a limbajului (sens saussurian), produsă în mod necesar într-un context particular, unde trebuie să se ia în considerare nu doar elementele lingvistice, ci și circumstanțele producerii lor (Todorov, 1978 b). Relația discursului cu condițiile producerii sale

Gradul de evidență al acestei relații, fie el prea mare sau prea mic, este, conform lui D. Maingueneau (1976, p. 18), obstacolul pe care teoria discursului îl întâmpină în prezent: pe de o parte, există discursuri foarte complexe a căror legătură cu condițiile de producție este dificilă și delicată; Pe de altă parte, există discursuri cu o structură foarte difuză a căror legătură cu condițiile de producție este atât de imediată încât dezechilibrul se produce mai degrabă în beneficiul acestora din urmă. Anticipând demonstrația, să observăm acum că discursul lui Nerval tinde vizibil spre a doua categorie. Această dificultate fundamentală de a se distanța de condițiile de producție ale textelor sale îl va împiedica să scrie un adevărat „roman realist" în stilul lui Dickens, la care visa. Pe de altă parte, aceeași „ruptură" îl plasează printre „moderni", subversivii scindați, „văzându-se pe sine văzându-se pe sine" care își însoțesc creația cu reflecția asupra acestei creații. Nu s-a reflectat încă suficient asupra faptului dacă faimoasa „dinamitare" a genurilor și formelor tradiționale este doar un efect al incapacității de a le atinge, cel puțin în anumite cazuri.

Să ne amintim și de definiția acum clasică a lui Benveniste care înțelege prin discurs „orice enunț care presupune un vorbitor și un ascultător, iar în primul intenția de a-l influența pe celălalt într-un fel" (1966, p. 242). Această manifestare a subiectivității și relația pragmatică cu destinatarul vor avea o mare importanță în lectura textelor lui Nerval.

Vom lua în considerare și distincția făcută de Kristeva între *discursul monologic / discursul dialogic* (1969 cap. 4). Monologicul include: 1) modul reprezentativ de descriere și narațiune (epic); 2) discurs istoric; 3) discurs științific. În acest tip de discurs, există o cenzură care interzice „dialogul", întoarcerea discursului la sine, ceea ce abolește dimensiunea autoreflexivă. Credem, însă, că această dimensiune există încă, chiar dacă nu se manifestă direct sau explicit. Discursul dialogic, dimpotrivă, se află într-o perpetuă confruntare cu sine însuși, favorizând o bogată activitate intertextuală. Formele sale de manifestare sunt: 1) carnavalul; 2) menipeea; 3) romanul polifonic.

Așa cum am subliniat deja, discursul lui Nerval este predominant dialogic. Există, totuși, încercări de monologism - acesta este idealul său, de altfel - Nerval vrea să fie istoric și om de știință și are grijă să nu fie luat drept romancier. Doar că o subliniază prea des și într-un mod prea ostentativ pentru a fi convingătoare. El fuge de logica de care se teme, dar inevitabil cade înapoi în ea. Puținele sale încercări o dovedesc pe deplin: Âsw, care se dorește a fi un studiu științific, devine o „fiică a focului"; biografiile Illuminatilor *programate* drept „studii critice" sunt

autobiografii abia deghizate și una dintre cele mai sfâșietoare expresii ale divizării lui Nerval; Literatura de călătorie nu se limitează la simpla descriere și relaționare obiectivă și pune în mișcare întregul mecanism al mitologiei sale personale.

Dacă am vrea să găsim un element comun în numeroasele definiții care au fost date noțiunii *de text,* oricare ar fi criteriile, două elemente s-ar evidenția în mod clar ca trăsături definitorii fundamentale: autonomia și capacitatea de integrare într-un sistem. Cu alte cuvinte, textul este în același timp închis și deschis, este un sistem în sine, un întreg finit dar care întreține în mod necesar relații cu alte sisteme. Textul devine un spațiu dinamic în care intră în joc forțe opuse, iar coerența sa, gradul său de coeziune, depind în primul rând de echilibrul acestui joc. Această configurație inevitabil contradictorie a textului pare să reproducă natura dual a operei, a limbajului literar în general - un loc prin excelență sfâșiat de o dublă mișcare; una centrifugă care o deschide spre lume (sau prezentificare) într-o alta centripetă (sau materializare) care are tendința de a o închide în ea însăși (Lefebvre, 1971). Textul se constituie, așadar, ca un idiolect (univers închis), dar numai prin faptul că se face dependent de sociolectele (univers deschis) pe care le articulează și le transformă. Codul *textului* devine, din acest punct de vedere, organizarea specifică a diferitelor fragmente ale unor sisteme semantice eterogene într-un sistem care le transcende: *textul*.

Textele lui Nerval sunt deosebit de potrivite pentru a reflecta această dublă mișcare de construcție și deconstrucție. Textul, niciodată complet, în concepția nervaliană, ni se oferă totuși ca o structură formal riguroasă; pledoaria pentru deschidere-

IA TIPOLOGIE DISCURSIVĂ tura este închisă într-o incintă obligatorie - cea a textului în materialitatea sa . Textul este creat în fața cititorului, textul și metatextul se împletesc constant, iar acest proces poate continua atât timp cât dorește naratorul-scriitor. Fragmente dintr-un text pot fi integrate în altul, pot fi adăugate sau eliminate, dar numai conform unei logici stricte de ansamblu. Autorul își ia libertăți controlate și, din acest punct de vedere, textul lui Nerval pare să corespundă perfect definiției date de Lotman (1973, p. 410) textului artistic: un câmp structural dual alcătuit din tendințe spre realizarea regulilor și transgresarea lor. Viața operei constă în tensiunea reciprocă a acestor două forțe. Conform lui Lotman, un caz comun de transgresiune a structurii în scopul de a o energiza este introducerea unui element extrastructural în structură. Asta face Nerval în mod sistematic (și asta dă elementelor un sens plural) în așa fel încât devine aproape imposibil să separăm elementele care îi aparțin de cele care nu îi aparțin, în ciuda frecvenților indici demarcativi.

După cum am văzut, relația text-discurs implică în mod necesar un grup de texte. Această viziune, care refuză să considere textul ca pe o unitate izolată ci, dimpotrivă, ca fiind mereu integrat într-o rețea, se potrivește perfect esenței profunde a creației lui Nerval. Conform autoarei cărții Les *Filles du feu,* în virtutea unui dinamism fundamental, un text nu este fix, o operă nu este niciodată terminată; Poetul își rezervă dreptul de a modifica orice, de a șterge sau de a adăuga ceva dacă anumite motive o impun. [2] De aceea, așa cum a subliniat în repetate rânduri exegeza nervaliană, înțelegerea corectă a logicii operei sale necesită o lectură exhaustivă, astfel încât un text să fie văzut prin și în relație cu toate celelalte texte, ca și cum opera în ansamblul ei ar fi un singur mare text. Prin urmare, este util, în cazul lui Nerval, să se practice un tip de analiză transversală (Corti, 1976, p. 33), adică orientată spre un grup sau mai multe grupuri de texte literare , chiar dacă acestea aparțin unor genuri diferite. Din acest motiv, chiar și atunci când se analizează un text izolat, luat ca mostră a unui anumit tip de tehnică, referințele la alte texte vor fi permanente și obligatorii. Din același motiv, vom apela la o altă noțiune, deosebit de eficientă în cazul lui Nerval - aceea că

a *macrotexiei, definită de Maria Corti (1976, pp. 151, 152) ca o unitate superioară textului, concept aplicabil unei colecții de* texte poetice sau în proză aparținând aceluiași autor și care se prezintă ca un text unitar amplu. În Nerval, activitatea intertextuală este extrem de bogată și se întâmplă foarte des ca un text să nu-și capete întreaga valoare decât în lumina contextului său. Macrotextul joacă rolul unui suprasistem de ordonare, al unui nivel superior de organizare, un loc de manifestare a unei logici imperceptibile în textul izolat. Exemple elocvente sunt oferite de sonetele ciclului *Les Chimères* și de proza din Les *Filles du feu.* În ambele cazuri, unitatea macrotextului rezidă în arhitectura digitală și în titluri. Colecția de *Himere* este alcătuită din două articulații egale, fiecare cuprinzând șase sonete *(El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artemis, Hristos cu măsline* care cuprinde cinci sonete, *Versuri de aur).* Așadar, douăsprezece poeme, care fac referire la numerele de pe cadran - un motiv obsesiv al lui Nerval și tema fundamentală a unui sonet celebru, *Artemis,* intitulat inițial *Le Ballet des heures* (V. 1. „Al treisprezecelea se întoarce... Este totuși - primul"). Cât despre litri, simetrie nouă: în prima articulație, trei nume proprii masculine, trei nume proprii feminine (El Desdichado ar fi putut fi asimilat unui nume propriu). În Les *Filles du feu,* șase texte în proză (jumătate din numărul din *Chimères)* au ca titluri șase nume proprii feminine. Deși aparțin unor registre formale și tematice diferite, cele două macrotexte nu sunt indiferente unul față de celălalt. Mai mult, ar exista motive să le considerăm un singur macrotext, ceea ce a fost, se pare, intenția lui Nerval când, în 1853, le-a văzut publicate împreună în același volum.

Confruntat cu relațiile subterane care leagă diferitele texte Nervaux, oricât de distante ar părea, se poate avea impresia unei substanțe fluide care umple simultan mai multe vase comunicante. Asta pentru că Nerval, așa cum recunoaște chiar el, se hrănește cu propria substanță și se învârte într-un cerc îngust, fără a se reînnoi.

În opera sa, se poate observa un fenomen interesant și singular, ce ar putea fi numit tehnica permutării sau a „circulației" - versuri, strofe, grupuri de strofe sau chiar fragmente întregi de proză sunt preluate și reutilizate în contexte noi, unde aceeași unitate capătă funcționalități diferite. Niciodată exegeții

nu s-a gândit să considere noile texte drept variante ale primelor , deoarece aici pretextul este deja text. Avem de-a face cu un procedeu specific de sintaxă compozițională, [3] specific tehnicii lui Nerval, principiului de bază al scrisului său, „mișcarea", raportat la concepția operei mobile și deschise, menționată mai sus.

Cel mai complex exemplu al acestei tehnici de permutare a unităților poetice ni-l oferă sonetele grupate în *Les Chimères și* Les *Autres Chimères.* În sonete observăm tendința evidentă de a izola fiecare strofă, fiecare vers, fiecare cuvânt chiar, de unde și concentrarea extremă a tensiunii poetice. Această consecvență specifică a fiecărei unități lasă uneori impresia unei rupturi în succesiunea logică. Se pare că poetul a realizat mai multe piese de mozaic pe care le asambla și le compune în diverse moduri, conform regulilor unui puzzle din care apoi „decupează" întreguri coerente. Unele sonete sunt pur și simplu rezultatul combinării unor cătrene și terțete din alte sonete sau simpla reluare, cu modificări foarte mici, a aceluiași sonet, fără ca aceasta să fie considerată, așa cum am subliniat, variante sau „etape" către forma definitivă, ci poeme independente.

✓

2

Comunicarea literară ca sistem de constrângeri

Comunicarea literară a trecut recent în centrul dezbaterilor teoretice din știința literară, suprimând treptat locul privilegiat de care se bucura literaritatea sau problema genurilor. Aceste noțiuni nu au fost șterse din programul de cercetare, ci se prezintă într-o lumină nouă, cuprinse într-o formă mai amplă și mai complexă de comunicare literară. Schimbarea decisivă s-a produs mai întâi prin luarea în considerare (chiar și prin punerea în lumină) a dimensiunii pragmatice a fenomenului literar. Obiectul literar iese astfel dintr-un spațiu gol și abstract pentru a se integra într-o realitate psihologică, istorică și socială - politica, pe de o parte, centrată pe problema producției, precum și pe estetica receptării, pe cea a consumului operei, pe de altă parte, o poetică articulată și încadrată logic.

Scanned with OKEN Scanner

O Scanned with OKEN Scanne

Specificitatea acestui tip particular de activitate comunicativă (literară) decurge: pe de o parte, din datele generale oferite de o teorie a comunicării; pe de altă parte, de o esență aparte într-un fenomen literar. Așa cum am sugerat deja, problema este cea a articulării verbalului și non-verbalului, deoarece, în spațiul literaturii, procesele de comunicare non-verbală sunt toate prezente, dar întotdeauna trecute prin filtrul vorbirii, care nu omite să angajeze structurarea întregului. La acestea se adaugă alte filtre, fiecare impunând noi rigori, astfel încât comunicarea literară ne apare ca un lanț de medieri care sunt tot atâtea constrângeri.

Pentru unii autori, prima funcție a artei este cea comunicativă sau de comunicare, întrucât ea (arta) nu este un concept ci, mai presus de toate, o activitate integrată printre alte activități sociale și emoții estetice, înainte de a fi o simplă catharsis, exprimă nevoia unui grup de a fi la unison, de a-și pune în acord dispozițiile afective și sensibile, pentru a trăi și a întreprinde ceva în comun. Plecând de la ideea că literatura este o formă de comunicare verbală, o întreagă problemă a fost și trebuie reformulată prin această perspectivă. Trei întrebări se remarcă, ni se pare, ca fiind prioritare.

1) *Acoperirea mediatică.* Comunicarea literară este în mod necesar mediată. La prima vedere, acest lucru ar putea părea o banalitate dacă o estimare exactă a naturii și gradului acestei acoperiri mediatice nu ar interveni pentru a califica lucrurile. Sistemul literar funcționează ca un sistem de „diferență" (reînnoire a unui moment) dar și de „différance" (Bouazis, 1972) (a diferi = a respinge, a trimite înapoi, a amâna) care acumulează intercesorii (chiar mediatorii) dintre o primă realitate și o a doua realitate.

2) *Nivelurile de comunicare.* În *Artă și comunicare,* René Berger distinge trei niveluri de comunicare verbală: cel al unei comunicări perfect socializate, bazată pe norme stabilite, fără posibile variații, specifice unor situații repetitive (tip: codul rutier). Al doilea, evitând situațiile repetitive, formulează mesaje învăluite în armonice afective, cu un „timbru" specific,

Scanned with OKEN Scanner

menit să contracareze excesul alienant de inteligibilitate. La al treilea nivel, în circuit sunt introduse „relee privilegiate” (este prezentă ideea de mediatizare), care sunt opere de artă. Ambiguitatea atinge aici punctul culminant. Asistăm la stabilirea unui tip original de relație în care mesajul nu este dat pentru a fi descifrat, ci este un fenomen care se constituie ca curent al actelor de comunicare. Am putea continua raționamentul lui René Berger. Odată stabilit nivelul comunicării verbale în care se situează literatura, devine legitim să distingem mai multe niveluri în cadrul acestui spațiu. Multiplele aspecte generate de comunicarea literară pot fi ordonate după diferite criterii. Dacă luăm de exemplu ca punct de referință unul dintre elementele constitutive ale procesului de comunicare - existența necesară a unui emițător și a unui receptor - vedem că acestea prezintă mai multe niveluri de comunicare: extratextual (autor - —> public, ascultător, cititori, două spații culturale etc.), sau intratextual (narator —— —> naratar, sinele poetic —-> o altă ipostază a acestui „sine” sau un alt destinatar, parteneri de dialog etc. - tipologia exhaustivă rămâne de făcut) și, implicit, parametri distincți. Ierarhii similare pot fi create pe baza codului utilizat, a naturii mesajului și a elementelor contextuale. De fapt, toate aspectele comunicării *reale* (non-artistice) sunt reconstruite într-un mod transpus, amânat, în cadrul spațiului literar.

3) *Informația.* Conținutul informațional transmis de literatură este de natură specifică. Examinarea acestui aspect va atinge puncte delicate, precum valoarea cognitivă a literaturii sau problema referentului literar. Relația „realitate - literatură” îndelung dezbătută va apărea într-o lumină nouă, considerată astfel, din punct de vedere al comunicării.

Acesta va fi primul punct care ne va atrage atenția aici. Ni se pare, de altfel, că celelalte două sunt ordonate conform acesteia. Literatura este definită ca un sistem care este atât mediator, cât și mediat. Dimensiunea medierii derivă din ceea ce René Berger numește „funcția de comunicare” (vezi mai sus). „?“ Activitatea de transmisie-recepție (scriere-citire) stabilește contactul între emițător și receptor (fie individual, fie colectiv, pentru culturile arhaice) și asigură transmiterea

Oː Scanned with OKEN Scanne

crl-ul unei mărimi informaționale. Superioritatea acestei forme de comunicare, al cărei suport fizic nu poate fi decât textul scris, constă înainte de toate în independența sa față de constrângerile spațiului și timpului, precum și în constanța relativă a formelor care asigură eficiența comunicațională. Asistăm la dezvoltarea unei imense activități de schimb care a devenit practic incontrolabilă datorită și posibilităților de traducere, transpunere și interpretare. Literatura umanității în ansamblul ei ni se pare un *Țară* a Nimănui *capabilă* să medieze contacte în toate direcțiile, prin timp și spațiu și localizată la toate nivelurile.

Caracterul mediat al literaturii decurge, pe de o parte, din esența sa lingvistică. Mai întâi, limbajul, apoi limbajul poetic, funcționează ca niște filtre, niște ecrane interpuse între real și literar. Elementele primului trec doar refractate în al doilea, unde sunt recompuse conform unei noi logici. Pe de altă parte, există întotdeauna un hiatus, o distanță, o „diferență" între forma mesajului poetic și un sens prestabilit căruia acesta (mesajul) nu i se poate potrivi niciodată în totalitate. Există întotdeauna o tensiune între „rezerva semantică" a emițătorului și constrângerile codului. Chiar și tehnica și condițiile de transmitere modifică mesajul. O serie întreagă de praguri și niveluri de trecut, un întreg sistem de filtrare își lasă amprenta asupra mesajului și formează tot atâtea grade de mediatizare.

Am vorbit anterior despre o restrângere obligatorie a domeniului de aplicare al cercetării, o restrângere impusă de însăși natura obiectului. Examinăm texte literare *scrise* și *tipărite* - acestea sunt parametri de citire care au anumite cerințe ce nu pot fi ignorate. Dimensiunea grafică a literaturii este fundamentală pentru că este primordială. Scrisul (în sens propriu) face posibilă existența materială a operei și este primul (din punctul de vedere al receptării) și ultim (din punctul de vedere al producției) său dat - cititul începe cu percepția vizuală a grafemelor în timp ce elaborarea operei, nașterea ei, se încheie cu actul scrierii. Sau, cu alte cuvinte, opera începe să existe din momentul în care este fixată prin scris. Sistemul grafic a arătat întotdeauna o tendință destul de evidentă spre autonomie. Aceasta este ceea ce a făcut ca aceasta să fie considerată în principal într-o poziție de exterioritate, depășind și incluzând totodată conceptul de limbaj. Scrisul a fost resimțit chiar ca o dublă exterioritate, semn al semnului, semnificant al semnificantului, un element mereu derivat, apărând, dublând semnificantul fonetic (Derrida, 1970). Rămâne faptul că această exterioritate este integrată în întregul text, că acest exterior nu este un simplu veșmânt neutru. Se întâmplă ca exteriorul să irumpă în interior și putem vorbi despre o acțiune de întoarcere a scrierii asupra vorbirii, un fapt „patologic" conform lui Saussure. Printr-o inversiune a relațiilor „naturale", este posibil ca forma să creeze adesea conținutul, astfel încât putem vorbi despre o retro-motivare, despre o mișcare regresivă, îndreptată de la semnificant la semnificat, dar grație independenței sale relative, îi poate impune și altele noi. După cum vom vedea, în ceea ce privește anumite texte de Nerval, ansamblul grafic poate fi constituit ca o imagine anagramatică independentă, jucând rolul unui înainte sau al unui supra-text.

Fiecare lucrare pune la încercare codul, îl consolidează, îl integrează și îl structurează .

Dar lucrarea, la rândul ei, poate găsi în cod elemente neexploatate, posibilități „deschise”. Idiolectul estetic se bazează în întregime pe această relație dialectică dintre mesaj și cod. Conform lui U. Eco (1972), mesajul cu funcție estetică este o formă ale cărei niveluri de semnificație formează un întreg cu nivelul suporturilor fizice, ceea ce necesită și face posibilă o structură omoloagă la toate nivelurile. Întrucât toate nivelurile sunt codificabile, este posibil să definim în termeni de opoziție și diferență chiar și elementele materiale ale operei, să structurăm această prezență brută marcată de un grad ridicat de arbitraritate. Așa cum s-a încercat în repetate rânduri să se demonstreze, idiolectul estetic este definit, printre altele, printr-o scădere progresivă a arbitrarului - motivației interne, operată în lumina idiolectului, o condiționare provizorie, dar necesară, inevitabilă între formă și sens. Ceea ce ne interesează este în ce măsură semnele grafice (neutre, arbitrare, universale) pot fi, din acest punct de vedere, recuperate și subordonate mesajului, îmbogățindu-l totodată. Pentru Eco, experiența decodificării este deschisă întrucât fiecare semnificant este încărcat cu semnificații noi, mai mult sau mai puțin precise, în lumina celorlalți semnificanți care acționează unii asupra altora - opera își transformă continuu propriile denotații în conotații - fenomenul va fi deosebit de manifest la Nerval.

Pentru o abordare grafică a textului literar, abordare pe care o considerăm esențială pentru o înțelegere mai completă a obiectului literar (poezie și proză), propunem câteva postulate de bază a căror validitate și contribuție la o definire satisfăcătoare a semnului poetic rămân de demonstrat:

a) Postulatul corelației dintre planul de expresie și planul de conținut (Greimas, 1970, 1972; Groupe p, 1977). Totuși, principiul conform căruia „semnificația este indiferentă față de semnificantul folosit” (Greimas, 1966) ar putea fi ușor nuanțat, cel mult în cazul semnului artistic. Având în vedere specificitatea sistemelor semiotice și principiul neredundanței între sisteme (Benveniste, 1974), poate deveni posibil să vorbim despre o îmbogățire a sensului și o contribuție informațională din partea semnificantului, astfel încât postulatul enunțat să poată deveni, pentru opera de artă, acela al non-indiferenței formei de manifestare a sensului. În orice caz, nu se poate ignora mișcarea regresivă a semnificantului către semnificat, o mișcare prin care semnalele simple sunt transformate în semne încărcate de sens și funcționând ca atare în cadrul sistemului textual, într-o interacțiune dinamică între cod și mesaj.

b) Postulat al neliniarității semnificantului poetic și, în consecință , al necesității unei viziuni globalizante asupra obiectului poetic, nesusceptibilă de a fi parcursă în toate direcțiile (sau chiar în toate direcțiile) - lectură „tabulară” (Groupe |Ll, 1977).

c) Postulat al spațialității intrinseci a poeziei, în ciuda încadrării sale obișnuite printre artele temporale. Statutul său, redefinit, trebuie să fie acela de artă spațio-

temporală. Aceasta provine, pe de o parte, din faptul că obiectul poetic, în realitatea sa fizică, ocupă o anumită porțiune de spațiu-timp și, pe de altă parte, din faptul că scrisul este mișcare, iar mișcarea trasează traiectorii în spațiu.

d) Postulat al iconicității poeziei care constituie o imagine „un model, o schiță, o mostră a realității globale, un univers în reducție" (Groupe |U $_t$ 1977, p. 81), o punere în scenă, în sens pictural. Această iconicitate merge mână în mână cu aspectul diagramatic al limbajului poetic .

QÈ Scanned with OKEN Scanner

Faptul că s-au folosit în principal termenii „poezie” și „poetică” nu implică faptul că aceste patru postulate și celelalte considerații făcute mai sus sunt valabile doar pentru ceea ce se numește convențional „poezie”, adică formele versificate. Acest lucru se datorează în primul rând faptului că conceptul de „poezie” depășește aceste forme, elementele de poeticitate fiind prezente și în discursul în proză. Acest lucru este cu atât mai adevărat pentru Nerval, despre care am observat adesea această absență a unei granițe între cele două domenii - proza, poezia. Este, prin excelență, un poet în tot ceea ce a scris, iar proza sa (chiar și narativă) este o formă de poezie neversificată. Instrumentele cercetătorului trebuie, așadar, să se adapteze acestui tip de proză poetică sau poezie prozaică, evitând orice idee preconceptă sau grile gata făcute („Se va spune că nu știm să scriem decât în proză. Dar unde este versul?... în măsură, în rimă, - sau în idee?” I, 466). Ceea ce ne interesează este tocmai în ce măsură aspectul grafic este capabil să se intensifice, să constituie o reverberație a sensului profund și global al textului. Evident, acest efect de reverberație este mai spectaculos în textele verificate, aranjamentul verificat al substanței lingvistice fiind mai capabil să creeze o *imagine,* o *figură* (sens literal) a poemului. Nu ne gândim doar la cazuri limită cu valoare experimentală, cum ar fi „caligramele”, letrismul sau „poezia concretă”, deși formele acestora pot confirma anumite principii prezentate aici. Nici nu este o speculație mimografică asupra formei literelor, precum cele analizate de G. Genette (1976). Suntem convinși, dimpotrivă , că această dimensiune iconică există în formele de poezie care sunt aparent cele mai „inocente” și cele mai conforme cu o tradiție retorică. Iconicitatea poemului nu este întotdeauna pusă în evidență în mod deosebit. Pe de altă parte, ea pare să se insinueze în ansamblul fenomenului poetic, fiind mai presus de toate o chestiune de distribuție a unui anumit tip de elemente materiale - majuscule, italice, semne de punctuație, spații tipografice - în substanța lingvistică organizată; ea pare să lucreze textul în subteran, impunându- *i o figură.* Poemul este privilegiat în plus, din acest punct de vedere, prin concizia sa care permite o percepție vizuală simultană a întregului, o condiție, printre altele, a lecturii tabelare.

Totuși, și în textele în proză, aspectul grafic poate constitui un program de lectură și un indicator de gen. Pentru speciile narative, efectele reverberației semantice a graficii se realizează în principal în *forma tipărită* a textului (Mureșanu Ionescu, 1981 b). Trebuie neapărat să luăm în considerare această ipostază a textului narativ, dat fiind că lectura „oficială" (deci actul comunicativ) operează doar asupra ei, că anumite efecte sunt posibile doar la acest nivel. În opinia noastră, studiile de naratologie trebuie, în prezent. include un capitol dedicat analizei dimensiunii (tipo)grafice a textelor narative, de la cele mai mici unități (litere, semne de punctuație) până la întreaga carte concepută ca obiect cultural integrat într-un circuit marcat de o serie de relee specifice (editor, tipograf, cititor etc.). Să admitem implicit că intrarea în funcțiune a fiecăruia dintre aceste relee, oricare ar fi natura lor, adaugă ceva sau modifică, în orice caz, într-un fel, sensul. O primă articulare a capitolului respectiv ar trebui, așadar, să fie centrată în jurul relației dintre autor și text (care a devenit carte prin tipărire). A doua articulare include aspecte situate pe axa text-cititor, implicând recepția, precum și elemente de sociologie literară. O astfel de abordare este subordonată unei semiotici a textului tipărit care îi circumscrie din ce în ce mai precis locul și statutul în cadrul domeniului mai larg al semioticii grafice.

Într-o etapă de specializare atât de riguroasă a studiilor subsumate științei literaturii, este esențial ca textologia și naratologia să acorde locul cuvenit investigațiilor care au ca obiect dimensiunea grafică a fenomenului literar. Dacă putem vorbi, în ceea ce-l privește pe autor, despre o „imaginație scripturală" care merge uneori până la generarea textului din propria sa substanță, din chiar actul scrierii, trebuie să vorbim și despre o „interpretare scripturală" care trebuie să țină cont de un set specific de probleme. În ce măsură pot fi considerate elementele grafice drept criterii pentru tipologizarea generică a textelor narative (alături, desigur, de celelalte criterii deja enumerate)? Care sunt nivelurile și unitățile de analiză (tipo)grafică a narațiunii? Care este sfera implicației semantice a acestui tip de element în constituirea unui sens de ansamblu al operei? În ce măsură este cititorul conștient de aceste fenomene și cum influențează acestea actul de recepționare a unui text narativ? - Acestea sunt doar câteva întrebări pe care o astfel de abordare ar trebui să le integreze într-un proiect sistematic. Așa cum s-a sugerat mai sus, pentru o înțelegere corectă, setul de probleme pe care le propunem trebuie proiectat pe fundalul unui anumit model de gândire ce ar putea fi numit *rațiune grafică* (J. Goody, 1979) și, de asemenea, legat de specificul comunicării scrise. Scrisul a schimbat nu doar natura proceselor de comunicare, ci și modul în care informațiile sunt *stocate, ordonate și manipulate, cuvântul ca obiect durabil înlocuind semnalul auditiv evanescent.* Limbajul scris nu este doar o reproducere, o exterioritate, o dedublare vizuală a cuvântului rostit, ci *transformă,* prin simpla sa intervenție, însăși

Scanned with OKEN Scanner

natura practicii limbajului. Scrisul, și apoi tipăritul, au dus la standardizare, depersonalizare și o nouă prădare a produselor spirituale, care puteau fi împărțite în clase. Acesta este un fenomen care, în domeniul literar, amintește, în mare măsură, de apariția genurilor. Întâlnim, evident, forme standardizate, mai numeroase și mai tipice (clișee, formule, topoi), și (sau mai ales) în literatura orală (medievală, folclorică). Însă standardizarea prin scris și tipărire implică un control mai pronunțat al substanței lingvistice, deoarece implică suprafețe mai largi de enunțare, la limită - totalitatea acesteia. Aceasta duce la o cunoaștere mai rafinată a mecanismelor sale de funcționare și, prin aceasta, la o disociere a nuanțelor și valențelor semantice și, paradoxal în aparență, la cel mai înalt nivel de clarificare, la o nouă ambiguitate, prin urmare, la poetizare. Abordarea discursului narativ dintr-o perspectivă (tipografică) va fi plasată sub semnul acestor repere. Identificarea, la acest nivel, a anumitor trăsături care conferă apartenență generică plasează o astfel de cercetare în sfera unei poetici a genurilor. Unul dintre obiective va fi, în cadrul ariei narative, încercarea de a ordona diferitele tipuri de povestiri în legătură cu o anumită orientare tematică.

Criteriul grafic intervine în majoritatea definițiilor textului sub formă de *delimitare spațială* în raport cu un non-text sau

sub formă de *limitare* în raport cu propria coerență internă: textul are un început și un sfârșit. Sunt necesare două disocieri care devin și elemente de definiție:

a) **versuri / proză.** Cu excepția anumitor manifestări ale literaturii medievale, genurile narative (romanele, povestirile) sunt scrise în proză, ceea ce înseamnă că pagina este ocupată în întregime de material lingvistic (scris). Această „plenitudine" poate corespunde, la nivel de sens, aspirației romanului către totalitate, adesea subliniată, tendinței de a cuprinde cât mai mult din viața unei societăți, a unor indivizi etc. Aici trebuie să menționăm câteva texte hibride, care combină secvențe în versuri și proză sau integrează fragmente de poezii (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen,* Nerval*, Angélique).* Acestea sunt texte care depășesc limitele unui anumit gen, fiind considerate „inclasificabile";

b) **scurt / lung.** Romanul trebuie să fie, în general, de mari proporții (ne amintim de definiția cantitativă a lui Forster: „orice operă de ficțiune care depășește 50.000 de cuvinte va fi un roman" - *Aspects of the Novel)* sau cea dată la începutul secolului de un celebru istoric al literaturii, Ch-M. Des Granges: „Un *roman* este astăzi un volum de aproximativ 300 de pagini în proză..." *{Istoria ilustrată a literaturii franceze,* 1916 (1930), p. 878). Opoziția este operantă mai ales în domeniul discursului narativ, servind la stabilirea opoziției romanului! proză scurtă (la rândul ei, de mai multe tipuri neidentificabile grafic) sau roman/povestire scurtă. În acest caz, criteriul grafic și cantitativ poate da naștere unei anumite ambiguități (un roman scurt poate fi confundat cu o povestire și invers), motiv pentru care este necesară coroborarea cu alte criterii de tipologizare. Un roman, „lung" prin definiție, poate fi mai mult sau mai puțin lung, cuprinzând un număr variabil de capitole, părți, cicluri, volume sau necuprinzând astfel de pauze. În funcție de această metodă de organizare, se pot distinge mai multe tipuri de romane. Să menționăm speciile particulare pentru care împărțirea în segmente mai mult sau mai puțin egale este obligatorie: romanul epistolar și romanul-foileton, care pot fi extinse la nesfârșit. Găsim exemple privilegiate în acest sens la Nerval. Am putea spune chiar că fragmentarea și segmentarea sunt dominante în scrierile lui Nerval. Preferința sa pentru aceste genuri poate fi probabil explicată

O Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

prin dispoziția sa „organică” spre rupere, spre dezbinare, de care fuge în zadar. Toate textele sale, fără excepție, sunt un ansamblu de texte mici, mai mult sau mai puțin autonome, care, însă, își dezvăluie pe deplin sensul doar atunci când sunt integrate în întregime. Ar putea fi aceasta totuși una dintre cauzele eșecului său înainte de roman - această incapacitate de a uni corespunzător părțile ?

Opoziția scurt/lung poate fi operațională în cadrul unui anumit gen, la nivelul paragrafelor, care pot servi la distingerea vizuală a diferitelor procedee: dialog, scenă, descriere, monolog .

Analiza (tipo)grafică a narațiunii trebuie să ia în considerare următoarele clase de unități de analiză:

a) **Punctuația.** Ne confruntăm cu un aspect strict scriptural a cărui istorie începe, de fapt, odată cu inventarea tiparului. Deși punctuația nu poate fi considerată în sine un criteriu de tipologizare, ea este considerată decisivă pentru înțelegerea sensului și putem vorbi despre o specificitate a punctuației în funcție de genuri. Se spune că „stilul este omul însuși”. „Punctuația este chiar mai mult un om decât un stil”, afirmă George Sand (Scrisoare către Charles Edmond, 1871), aflată într-un război perpetuu cu tipografii care nu respectă punctuația dorită, și pe bună dreptate, de autor. Punctuația devine amprenta materială a autorului în text, o personalizare, de la absența voluntară a punctuației până la inventarea de noi semne atunci când cele existente se dovedesc insuficiente. Însă, lucru și mai demn de luat în considerare și, în același timp, strict condiționat de forma tipărită a textului, romancierii (și nu numai poeții) sunt sensibili la dimensiunea ideografică a semnelor de punctuație care contribuie prin prezența lor la desenarea figurii textului, la construirea unei „motivații” provizorii, avându-și sursa în iconicitatea intrinsecă a limbajului literar. Anumite semne sunt investite cu un rol important în logica construcției narative: ghilimelele, în jocul intertextual al citatului, diverse metode grafice de introducere a dialogului prin indicarea diferitelor niveluri narative (exemple: Diderot, *Jacques le Fataliste,* Nerval, *Angélique).* Punctuația lui Nerval prezintă particularități foarte interesante, iar acesta este un aspect încă prea puțin luat în considerare de exegeză. THE

Scanned with OKEN Scanne

Alegerea și distribuirea semnelor de punctuație sunt puternic condiționate de sensul de ansamblu al textului, iar diferențierea, în funcție de tipurile de discurs practicate, este foarte evidentă.

b) **Caractere tipografice.** Este important pentru sensul de ansamblu al textului să se aleagă caractere tipografice adecvate - acestea conotează o ideologie, o opțiune, devenind în același timp semne de apartenență. De data aceasta ne aflăm în sfera tipografiei pure, deoarece acest tip de efect poate fi obținut doar în forma tipărită a textului. Printre astfel de fenomene, cele care au primit cea mai mare atenție până în prezent sunt opozițiile majusculă/ minusculă și roman/italic. [4] Ambele efecte sunt puternic solicitate de Nerval și puternic investite semantic. Utilizarea caracterelor italice este considerată mai presus de toate ca un element de diviziune și diferențiere, introducând zgomot în narațiune. Având un efect demarcativ, cuvintele tipărite cu caractere italice formează în cadrul textului-cadru un supra- sau subtext, o rețea sistematică cu funcție indicativă care se referă mai întâi la un anumit sistem de valori. Cele două opoziții menționate au efecte diferite în diferitele tipuri de discurs practicate de Nerval: oniric, fantastic, magic, narațiune de călătorie, proză poetică etc.

c) **Ortografie.** Pentru Nerval, care semnează mai multe scrisori „Către Dumnezeu” sau care se crede o „pasăre rară” (L. 242) întrucât numele său (Gérard) poate fi încă scris „gaiță rară”, modul de ortografiere a cuvintelor (în special a substantivelor proprii - Lorély este un avatar al Auréliei-1'Aurélie) este de o importanță primordială. [5] În acest caz, efectul sonor este nul, încărcătura semantică fiind perceptibilă exclusiv la nivel vizual. Conform terminologiei retorilor din Liège, ne aflăm în domeniul metaplasmelor, mai precis al metagrafelor, modificări aplicate substanței grafice și cu implicații asupra sensului de ansamblu. Greșelile de ortografie sunt foarte frecvente în Nerval. Acestea pot fi clasificate în două categorii: involuntare (probabil) în corespondența sa mai ales, trădând în acest caz o anumită tulburare psihică și intelectuală, și voluntare, vizând un anumit efect de sens. Acestea fac parte din vasta lucrare a lui Nerval asupra substanței lingvistice, ale cărei scintilații exercită asupra lui o fascinație irezistibilă. Plăcerea de a se juca cu sunete, litere, desene și alte

Scanned with OKEN Scanner

semne grafice îl atrage mai mult decât orice altă activitate. Multiplele moduri în care își modelează propriul nume, real sau inventat, sunt o dovadă în acest sens. Conform unor opinii, el nu a fost niciodată un adevărat inițiat în misterele Cabalei sau ale altora, ci un iubitor de limbaje secrete și stranii, de practici care permit deghizarea și transpunerea sinelui într-o altă formă, prin intermediul unui sistem semiotic, fie el lingvistic, gestual, vestimentar sau alimentar. Călătoria va fi, după cum vom vedea, doar o traversare și o însușire a noilor coduri care sunt oferite călătorului.

d) **Pagina.** Această componentă și condiție de existență a cărții poate fi folosită diferit de către scriitor (să observăm că aici și pe tot parcursul acestui capitol, într-o anumită măsură, pe tot parcursul prezentării, „ecrit vain" trebuie înțeles și în sensul propriu de cel care scrie). Pagina „normală" folosește spațiul prin aranjarea unui anumit număr de paragrafe care presupun indentări și, prin urmare, spații albe. Spațiul alb poate lua și alte forme, iar discursul narativ exploatează și el acest tip de posibilități vizuale extinzându-se între cele două limite: pagina complet albă, dar nu cea care separă capitole și părți, ci cea care trebuie „citită", având un statut egal cu cel al paginilor scrise și pagina complet întreagă prin absența totală a paragrafelor și a pauzelor practicate de Garcia Marquez sau Alejo Carpentier, de exemplu. În Nerval, pagina este supusă unei fragmentări progresive, aproape până la dezintegrarea și împrăștierea substanței grafice (vezi mai jos, cap. IV).

e) **Imaginea.** În general, textul narativ nu include imagini. Dacă există, cel mai adesea nu au fost intenția autorului, nu au fost executate de acesta și sunt de obicei emblema unor ediții populare destinate în principal unui public insuficient matur (povestiri, romane de aventuri pentru adolescenți) sau insuficient cultivat (romane sentimentale și populare) pentru care textul, litera nu sunt suficiente pentru o vizualizare mentală. [1] Naratologia (tipografică) trebuie, în schimb, să ia în considerare textele narative însoțite de desene proprii ale autorului și despre care se fac referiri în text (exemplu A. de Saint-Exupéry, *Micul Prinț).* În acest caz, editorul, oricare ar fi viziunea sa, este obligat să respecte pe deplin aceste completări ale textului, care poartă sens în sine și, în cazul unei traduceri într-o altă limbă, acestea sunt elemente fixe, neschimbabile. În iconografia narativă se poate integra totuși, pentru motivul că influențează (în sensul unei devieri) ritmul vizual al paginii, reproducerea în text a „documentelor autentice": afișe , anunțuri, chitanțe, acte oficiale, semne etc. O lectură completă trebuie să ia în considerare în mod necesar inserarea semantică a acestor extratexte în mesajul de ansamblu.

La Nerval, exemplele de acest tip sunt numeroase, mai ales în textele care ilustrează ceea ce vom numi ulterior „literatura traversării" (a privirii) - *Les Nuits d'Octobre, Voyage en Orient, Lore-ly, Notes de voyage* etc. Călătorul, cel care mătură peisajul din jurul său cu privirea , descrie, reproduce, cât mai fidel posibil, „da-guerrotyping" (verb) realitatea, ca să folosim un termen nervalian. Cât despre desenele

realizate de mâna sa, cunoaștem câteva. Uneori, pe manuscrisele sale apar semne enigmatice, nu întotdeauna reproduse de diferitele ediții (probabil greșit). Doar două texte, dar nu literare (L. 31 către Alexandre Dumas și L. 97 către Théophile Gautier) conțin desene integrate în text: primul, o diagramă în formă de evantai reprezentând forma orașului Karlsruhe, al doilea, patru imagini orientale: Chioșcul din Rodda, ronduri de flori și crânguri de diferite forme. Ceea ce contează este interesul lui Nerval pentru imagine, tendința sa de a completa textul, sensibilitatea sa față de vizualitatea lumii. Rețineți că a fost și unul dintre primii fotografi. În scrisoarea 97 putem citi: „Regret că nu vă pot trimite dovada mea dagherotipică a acestuia din urmă [un pavilion] care se află în Schoubra; vreun pictor v-ar putea da desenul" (I. 923). În *Călătoria spre Orient* se amintește adesea că poartă cu el un dagherotip care este uneori sursa unor nefericite aventuri.

Abordarea (tipo)grafică în general, cu toate aspectele pe care tocmai le-am menționat, este mai mult decât justificată în cazul operei lui Ner Val. Există multe motive pentru aceasta. În primul rând, la Nerval există o întreagă mitologie (chiar și cult) a cuvântului scris, fie că este vorba de litere, cifre sau alte inscripții. Lucrul scris devine întotdeauna un semn pentru el - în sens semiotic și în sens mistic. Sau ar trebui să par-

Scanned with OKEN Scanner

În primul rând, în cazul său, a unei semiotici mistice? Un număr, o literă îi anunță întotdeauna ceva sau aruncă lumină asupra unui eveniment trecut. Totul este traductibil, potrivit lui, într-un „alfabet magic" care devine cheia universală a cunoașterii, iar scopul căutării sale este de a găsi semnul
doar relația ideală dintre zodii. Hai să-l ascultăm monologul în *Au-*

Qj.

încredere:

> „Totuși", am spus, „este sigur că aceste științe [Cabala] sunt amestecate cu erori umane. Alfabetul magic, hieroglifful misterios, nu ajung la noi decât incomplete și distorsionate fie de timp, fie de cei care au un interes în ignoranța noastră; să găsim litera pierdută sau semnul șters, să recompunem gama disonantă și vom dobândi putere în lumea spiritelor."
> „Așa credeam că percep relațiile dintre lumea reală și lumea spiritelor" (I, 387).

Această dominație a gândirii nervaliene se traduce și printr-un interes permanent, teoretic și practic, pentru problemele tipăriturii . Personajele preferate ale lui Nerval, mai degrabă alter ego-urile, sunt tipografii: Restif de la Bretone, căruia Nerval îi dedică un capitol din The *Illuminati, Les Confidences de Nicolas.* Gérard este fascinat de „cuvintele bizare, dar expresive", de „frazeologia singulară care, combinată cu îndrăzneala ortografiei, îngreunează lectura" (II, 1096) textelor acestui romancier-tipograf care își tipărește singur cărțile. Probabil *că* nu a rămas indiferent nici față de proiectele reformiste ale lui Restif, toate marcate cu emblema „graphe" - *Pornographe,* Mimograf , *Antropograf* F , Termograf , Glosograf [1] ; Laurent Coster, eroul piesei *C Imaginer de Harlem,* avatar al lui Faust, este, conform lui Nerval, adevăratul inventator al tiparului, înainte de Gutenberg „tipul general al inventatorului unui lucru măreț zădărnicit de spiritul rău" (I, 1014, L. 192). El Gérard însuși a devenit inventatorul „Stereografului sau noii mașini de tipărit folosind rânduri alfabetice mobile", pentru care i s-a acordat un brevet, datat 9 octombrie 1844. Aparatul este reprodus, cu textul descrierii sale, semnat Gérard Labrunie de Nerval, de Jean Richer (1963, pp. 157-161). Nerval practică un tip de *discurs tehnologic,* care se încadrează , în conformitate cu clasificarea lui Cap. Morris (1946, cap. 5), în categoria discursurilor prescriptiv-informative.

Scanne with OKEN Scanner

Jocul cu numere, litere și alte semne este, așa cum am văzut, deosebit de drag lui Nerval. Și nu e niciodată un joc nevinovat. Exemple:

> - „... Într-o seară, pe la miezul nopții, mergeam pe o stradă de cartier unde era casa mea, când, privind în sus pe lângă un nasar, am observat numărul unei case luminate de un felinar; acest număr era cel al vârstei mele. Imediat, privind în jos, am văzut în fața mea o femeie cu tenul palid și ochii albaștri, care mi s-a părut a avea trăsăturile Aureliei. Mi-am spus: «Ea *sau* a mea este cea care mi se anunță!»" (A, I, 391)

Acesta este al 33-lea an al său, o vârstă inițiatică indicată de un număr fatal, format din doi „3" (vezi mai jos, modelul triadic).

— Pe manuscrisul uneia dintre cele mai semnificative poezii ale lui Nerval, *Rêverie de Charles VI,* deasupra cuvântului final „nuit" („Și - vino la mine, fiul meu... și nu aștepta NOAPTEA!!!" - I, 41) este inscripționat numărul 52 și o cruce potent. Nerval era convins că *noaptea* morții sale va avea loc între 1852 și anul în care va împlini 52 de ani (1860), deoarece numărul 13 îi guverna viața, iar 52 = 13 x 4. A fost găsit spânzurat în dimineața zilei de 26 ianuarie (dublul 13), 1855 (J. Richer, 1947).

Coincidențe banale - este foarte posibil. Aceasta nu-l împiedică pe Gérard să vadă acolo cheile vieții sale, ale operei sale, să urmărească peste tot corespondențe semnificative. Exegeza a încercat să evidențieze locul ocupat în gândirea lui Nerval de aritmosofie, despre care acesta a putut afla citind lucrările lui Athanasius Kircher (vezi J. Richer, 1947).

Dacă Nerval a fost sau nu un inițiat adevărat este irelevant. Important este că gândirea sa este prin excelență *analogică,* deci *poetică,* așa cum este și privirea transfiguratoare și totalizatoare cu care percepe lumea:

> „Limbajul tovarășilor mei avea turnuri misterioase de fraze, al căror sens îl înțelegeam; obiectele amorfe și lipsite de viață se pretau calculelor minții mele; - din combinațiile de pietricele, formele unghiurilor, crăpăturilor sau deschiderilor, decupajele frunzelor, culorilor, mirosurilor și sânilor, vedeam ieșind la iveală armonii necunoscute până atunci (...) Totul trăiește, totul acționează, totul corespunde; razele magnetice emanate de mine sau de alții traversează fără obstacol

Scanned with OKEN Scanner

> lanțul infinit al lucrurilor create; este o rețea transparentă care acoperă lumea și ale cărei fire nelegate se comunică de aproape până departe planetelor și stelelor" (A, I, 403).

După cum vom vedea mai târziu, acest lucru nu a întârziat să marcheze arhitectura secretă a operei sale. Corespondențele merg chiar mai departe - dincolo de relațiile paralele și simultane dintre numere și lume și dintre însăși lumea. există relația dublu mediată dintre cele două limbi - numere și litere - traductibile una în cealaltă. (Pentru exemple, vezi J. Richer, 1947)

Scrisul, alături de o mulțime de alte semne, se interpune între el și lume ca un ecran și un filtru în același timp. Într-un fel sau altul, totul trebuie să treacă pe acolo, fie că este vorba de scrisul altora, prin urmare de citit (Nerval este un mare cititor și toată opera sa este construită pe surse de carte) sau de propria sa scriere care devine la rândul ei obiect de reflecție. Conform lui Jack Goody (1979), tocmai scrisul încurajează dezvoltarea acestei activități metadiscursive, deoarece „scrisul pune o distanță între om și actele sale verbale" (p. 250). El poate examina ceea ce spune mai obiectiv. El se poate abate de la propria creație, o poate comenta și chiar o poate corecta, deoarece cineva are, atunci când se confruntă cu scrisul, o atitudine diferită de cea pe care o are atunci când se confruntă cu o declarație orală. Din această idee, am putea concluziona că o metaliteratură, apanaj al modernității, este posibilă doar după formarea unei „rațiuni grafice". Conștiința critică este, în aceste condiții, considerabil crescută. Scrierea este capabilă să „obiectivizeze" discursul, ceea ce permite abstractizarea și decontextualizarea cunoștințelor. După cum știm, filosofia și mai ales logica sunt strâns legate de scris, fiind aproape de neconceput fără ea. Același lucru este valabil și pentru genurile literare care sunt din ce în ce mai formalizate, din ce în ce mai consolidate prin scris.

Este necesară aici o articulare cu punctul de vedere logico-filosofic pe care vi l-am cerut de la început. Am reușit să asimilăm literatura unui argument și chiar unei demonstrații. Ca atare, este supus unui grad mai mare sau mai mic de formalizare. Pe măsură ce teoria devine axiomatizată și formalizată, demonstrația capătă forme invariabile presupunând proceduri

 standardizat, independent de preferințele subiectului, precum și de caracteristicile obiectului - acesta este nivelul logicii formale (Botezatu, 1981, p. 15). În cazul discursului literar, „formele invariabile” și „procedeele standardizate” sunt echivalente cu codificarea genurilor, o altă constrângere a comunicării literare.

Așa cum am mai spus, Nerval este unul dintre cei care, voluntar sau involuntar, contestă genurile existente. Însă pentru ca această contestare să aibă loc, norma trebuie să fie puternic constituită , deoarece devine vizibilă doar prin încălcările sale (Todorov, 1978, pp. 45-46). Iată de ce literatura modernă se găsește sfâșiată între două tendințe aparent opuse care, în esență, se condiționează reciproc: pe de o parte, genuri puternic codificate, care beneficiază de un set de reguli foarte fixe; pe de altă parte, contestarea genurilor din interiorul lor, de către antigenuri, ceea ce ne-a permis să vorbim despre dispariția genurilor. Mici ajustări terminologice dădeau iluzia că lucrurile sunt reparate. După cum știm, împărțirea genurilor în retorica antică a fost înlocuită de *tipologia textelor sau* tipologia *discursurilor*. Din această perspectivă, genurile devin clase *de texte.* Totuși, la fel ca în relația text/discurs discutată mai sus, este necesar să se țină cont de faptul că un gen poate fi spațiul de întâlnire al mai multor tipuri de discurs, iar un text, spațiul de întâlnire al mai multor genuri. Pentru a fi mai clari, să reamintim încă o dată câteva definiții care vor fi implicite în discuția noastră. Luăm sintagma *tip discursiv* în sensul atribuit ei de Cap. Morris, adică ca specializări ale limbajului (1946, p. 123), care pot fi clasificate după două criterii principale : a) modalitatea de semnificare („modurile de legare a semnelor”) și b) utilizările complexelor de semne („utilizările complexelor de semne”). Morris distinge 16 tipuri de vorbire (vezi tabelul său - 1946, p. 125). Să ne limităm la a evidenția statutul discursului poetic (apreciativ-evaluativ) și al discursului retoric (formativ-evaluativ). De-a lungul capitolului, Morris insistă asupra faptului că literatura trebuie considerată un tip special de discurs, definit prin concretețea semnelor și capabil să comunice și să evoce o experiență „întreagă”, nu doar unul dintre elementele sale. Spre deosebire de discursul științific, o formă de simbolism referențial, literatura este un simbolism evocator.

În ceea ce privește genul, îl vom considera „ codificarea atestată istoric a proprietăților discursive” (Todorov, 1978a, p. 51), astfel încât acesta devine locul de întâlnire al poeticii generale și al istoriei literare evenimentelor. Genurile funcționează, pe de o parte, ca un „orizont de așteptare” pentru cititori și, pe de altă parte, ca „modele de scriere” pentru autori.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce este necesar, în orice caz, este să depășim o viziune dogmatică asupra genului. Este necesar să se ia în considerare o serie întreagă de determinări tematice, modale și formale suficient de variate și considerate pentru a putea explica complexitatea fenomenului numit „gen" de o veche convenție. *Arhitextul* propus de Genette (1979) ar fi probabil o soluție, deoarece noțiunea se leagă, într-un fel, de trans-, meta- și intertextualitate. În orice caz, avem în vedere, și acesta este punctul important, relația de incluziune care unește fiecare text cu diversele tipuri de discurs cărora le aparține. În limbajul lui Nerval, foarte modern în acest sens, genurile sunt „forme generale" și „forme de stil" (PCB I, 73) evocate în raport cu poeții renascenști pe care i-a imitat în tinerețe. Capitolul V, *Primavera* din *Micile castele ale Boemiei,* este pe deplin citabil pentru conștientizarea apartenenței la o anumită familie poetică prin formele poetice alese.

Textul este încă semnificativ pentru rețeaua intertextuală care îl acoperă și îl atașează unui sistem ce îl definește prin însuși faptul integrării sale.

Este interesant de observat că cele două părți menționate mai sus - viziunea cititorului și a autorului - nu sunt întotdeauna de acord. De aceea, un text își poate schimba funcționalitatea și statutul, poate trece de la o clasă la alta - toate acestea sunt aspecte care se încadrează în pragmatica comunicării poetice. Dacă o rețetă de gătit poate apărea într-o antologie poetică, este pentru că este *percepută* ca atare și acesta este singurul criteriu care îi decide statutul. În opera lui Nerva, fenomenul este frecvent. Iată câteva exemple:

Aurélia, capodopera și textul de sinteză al lui Nerval, considerată acum un exemplu tipic de literatură onirică-fantastică, a fost la început doar un document medical, cu valoare terapeutică, un fel de

discutând despre cura psihanalitică înainte de scrisoarea scrisă de Nerval la recomandarea medicului său care spera să-l elibereze de viziunile sale obsesive (v. L. 281-1, 1088).

- *Illuminati* a fost, conform intenției sale inițiale, o colecție de studii critice despre unele excentrice din secolul al XVIII-lea. Este o întreprindere descrisă de Nerval însuși (II, 938 - *Biblioteca unchiului meu)* drept „fiziologie morală", care „merită cu prisosință munca unui naturalist, paleograf sau arheolog" și care, în orice caz, nu este literatură . Statutul lor nu este mai clar astăzi - unele fragmente despre Restif de la Bretone apar în antologii critice. Specialiștii lui Nerval au căzut însă de acord să le considere fie romane eșuate, fie autobiografii deghizate (vezi mai jos) - și, prin urmare, literatură.

- Scrisorile de dragoste, publicate de majoritatea edițiilor sub titlul *Scrisori către Jenny (Colon),* ar fi putut oferi nucleul unui viitor roman (vezi mai jos, Cap. IV). Putem presupune și posibilitatea opusă: fragmente dintr-un roman epistolar neterminat sau eșuat ar fi putut fi date ca scrisori, pentru a masca eșecul construcției romanesce.

Motivele acestei schimbări de statut a unui text pot fi multiple , externe (extratextuale), în orice caz, întrucât textul, ca atare, nu se schimbă. Din definiția genului citată mai sus (Todorov), am reținut aluzia la contextul istoric („Prin instituționalizare, genurile comunică cu societatea în care sunt utilizate" - p.51). Știm, de asemenea, că textul este un „aparat translingvistic" (Kristeva), iar discursul, o practică socială. O sintagmă foarte potrivită descrie textul drept un „cronotip" (Zumthor, 1972). Toate aceste puncte de vedere implică inserarea textului *pe* care îl discursez / genului în textul general al culturii, în intertextul ideologiilor, precum și atașamentul său la un moment dat al istoriei - aceasta va fi o ultimă constrângere care trebuie luată în considerare pentru o înțelegere mai completă a fenomenului literar. Întregul complex situațional ghidează și susține alegerea creatorului și a consumatorului, textualitatea devine transtextualitate - este aparent cea mai îndepărtată constrângere, cea de care sunt poate cel mai puțin conștienți, dar cea mai imperativă în esență.

Scanned with OKEN Scanner

3

Modelul Tiiadic

Scanned with OKEN Scanner

„Mă cutremur să merg mai departe, căci în Treime încă mai există un mister formidabil...” (A, 1,369).

La Nerval, putem observa o adevărată obsesie, în orice caz o preocupare constantă pentru raportul dintre logica numerelor și cea a lucrurilor și, în special, pentru numărul trei (aproape întotdeauna asociat cu șapte). Acest lucru se manifestă în lucrare nu doar prin menționarea și prezența efectivă a numărului, ci mai ales printr-o mișcare constantă de triplicare perceptibilă la nivelul micro- și macro-structurilor, fie pur și simplu sub forma a trei articulații, fie prin dezvoltarea superioară a unui multiplu de trei, lucru care poate nu este fortuit într-o lucrare în care totul este riguros structurat, iar părțile răspund unele la altele în virtutea unei armonii create . Câteva exemple referitoare la texte majore:

— *Himerele* - 2 articulații egale, fiecare formată din șase sunete clare: 1° *El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis;* 2° *Hristosul Măslinilor* (5 sonete), *Versuri de aur;*

— *Fiicele Focului* - 6 povestiri scurte *(Angélique,* alcătuită din 12 scrisori, *Sylvie, Octavie, Isis, Corilla, Emilie)* [9] *;*

— *Aurélia* - 3 momente: Prima parte, A doua parte, *Menio-* ' *râbles;*

— *Nopțile de octombrie* - „povestea fidelă a trei nopți de octombrie” (I, 118, sn);

— *Illuminati* - 6 „studii” dedicate la 6 „excentrici”: *Regele de la Ricêtre* (Raoul S pi fa me), *Istoria Abatelui de la Rucquoy, Confidențialele lui Nicolas* (Réstif de la Bretone), *Jacques C azot te, Cagliostro, Quintus A ucler;*

— *6 profeți roșii* (Bûchez, Lamennais, Mickiewitz, P. Leroux, Proudhon, Considérant);

— *Castele mici din Boemia: Primul castel, Al doilea castel, Al treilea castel* - 3 articulații care simbolizează cele trei vârste ale poetului (asocierea cu 7 este explicită în partea a treia: „îl avem în poziție”

„să cucerim cel puțin șapte dintre aceste castele în cursul vieții noastre rătăcitoare” - 1.75). După cum vom vedea mai târziu, considerăm acest text rezumativ drept model, drept o oglindă ce reflectă în abis structura globală a operei lui Nerval în ansamblul ei.

Este perfect posibil ca acest lucru să fie întâmplător - aceasta nu împiedică stabilirea unei ordini și a unui ritm ternar la nivelul macrotextului , răspândindu-se în cercuri din ce în ce mai largi. Dacă am căuta o explicație, ar trebui să atribuim acest fenomen „temperamentului tricotomic” al lui Nerval sau perfecțiunii numărului 3? Ideea acestei perfecțiuni ne vine mai întâi de la pitagoreici, pentru care 3, primul număr impar, este perfect deoarece este primul care are un început, un mijloc și un sfârșit. Pitagorismul lui Nerval, examinat puțin prea trecător de exegeți (J. Richer, 1963), este sintetizat poetic în magnificul sonet *Vers dorés* care închide ciclul lui *Chimères* plasându-l retrospectiv sub semnul lui Py-

Thagore - epigraf: „Ce! Totul este sensibil!” Aceste idei îi luminează opera din interior, precum focul pitagoreic central, și în această lumină trebuie să percepem motivele cheie ale operei lui Nerval, de la „rețeaua transparentă ce acoperă lumea”, analogie și armonie universală, cel mai adesea bazată numeric, până la ideea existențelor succesive și a transmigrației sufletelor.

Perfecțiunea numărului *trei* provine din nou, pentru Nerval, din relația sa cu o ordine cosmică și universală, ancestrală și aparținând divinității:

> „căci trebuie remarcat (...) că fiecare dintre marii zei avea trei trupuri și era venerat sub cele trei forme ale cerului, pământului și iadului; această triplicitate nu poate avea nimic prea bizar în judecata minților creștine care admit trei persoane în Dumnezeu.” (II, 1295).

Câteva fragmente din prima secțiune a *Călătoriei spre Orient* sunt foarte elocvente în acest sens (vezi în special cap. XVIII, *Cele Trei Venere,* unde se discută despre tripla personalitate a zeiței Cytherei, corespunzătoare celor trei regiuni ale cerului, pământului și locurilor subterane).

„Dar să ne întoarcem la realitate”, ca să folosim cuvintele lui Nerval, și să revenim la ideea de „temperament trihotomic”. Expresia este împrumutată de la Gerard Deladalle care, în comentariul său de după versiunea 68

Versiunea franceză a textelor lui Peirce îl califică astfel pe filosoful american în opoziție cu „temperamentul dihotomic" al lui Saussure. De fapt, eticheta P se aplică ambelor (Nerval și Peirce), iar asemănările care îi apropie nu se opresc aici. Am dori să clarificăm de la bun început, subliniind cu tărie, că aceasta nu va fi o „comparație" a celor doi autori sau a celor două sisteme, nici o „aplicare" în sensul obișnuit al termenului a modelului peircian la studiul operei lui Nerval, ci o confruntare a două universuri textuale și discursive ca interpretanți diferiți, dar omoloage aceluiași hipersemn [10] , lumea. Cu alte cuvinte, experiențe similare, probabil favorizate de structuri mentale și temperamente similare, iau forme diferite de manifestare în sensul tipului de discurs adoptat; ele sunt așadar comunicate, verbalizate, diferit: prin sistemul logico-filosofic la Peirce, prin discursul literar, structurat în sistemul operei care tinde să-l reproducă pe cel al lumii, la Nervaf.

O primă legătură, și nu cea mai puțin semnificativă, se referă la receptarea celor două lucrări (ale lui Nerval și Peirce). În ambele cazuri, putem observa același fenomen de „precesie și așteptare" [11] . Ambele lucrări au apărut „prea devreme", iar autorii lor sunt văzuți ca precursori - ceea ce seamănă ei va germina abia mult mai târziu. De aceea au fost mult timp înconjurați de o tăcere nedreaptă și considerați minori și marginali. Și, dintr-o dată, redescoperirea, interesul crescând al specialiștilor și chiar al modei. [1] „La fel ca în cazul lui Nerval, care a devenit «cea mai mare figură a romantismului francez, singurul adevărat explorator al viselor» (P. Gascar), am ajuns să-l vedem pe Peirce, fondatorul faneroscopiei, pragmaticii și semioticii , «unul dintre cei mai mari filosofi din toate timpurile» (K. Popper).

Impresia de confuzie pe care o lasă uneori opera lui Peirce provine din natura schematică a anumitor texte, a anumitor argumente, o stare datorată incapacității sale organice de a duce la bun sfârșit numeroasele proiecte concepute . Aceasta este o nouă trăsătură care îi apropie personalitatea de cea a lui Nerval. Amândoi par a fi prinși în aceeași capcană a paradoxului definit de Nerval însuși în poemul său *Epitaph:* „Voia să vadă totul, dar nu știa nimic". Toate domeniile cunoașterii umane sunt abordate pe rând și simultan, deoarece fiecare poate explica, într-un fel, armonia universală. Și dacă diversitatea

O Scanned with OKEN Scanne

nu provoacă destrămarea sistemului, aceasta se datorează faptului că un singur punct de vedere ajunge să imprime logică întregului - o celebră mărturie a lui Peirce stă mărturie în acest sens:

> „Să știi că din ziua în care, pe la vârsta de doisprezece sau treisprezece ani, am luat un exemplar din *Logica lui Whately din camera fratelui meu mai mare* și l-am întrebat ce este Logica și când, primind un răspuns simplu, m-am aruncat pe podea și m-am cufundat în lectura ei, nu mi-a mai stat în putere să studiez nimic - matematică, morală, metafizică, gravitație, termodinamică, optică, chimie, anatomie comparată, astronomie, psihologie, fonetică, economie, istoria științei, whist, bărbați și femei, vin, metrologie - decât ca studiu de semiotică.” (Scrisori către Lady Welby, p. 56).

Perspectiva semiotică unificatoare explicită la Peirce este implicită la Nerval: lumea sa este o lume a semnelor capabile să fie clasificate și ierarhizate conform modelului peircean. O anumită viziune asupra lumii, o anumită „cunoaștere” poate transforma o lume neutră într-una semnificativă deoarece, așa cum spune Peirce, „funcția esențială a unui semn este de a face ca relațiile ineficiente să fie eficiente - nu de a le pune în acțiune , ci de a stabili un obicei sau o regulă generală după care acestea vor acționa atunci când este necesar”. (Scrisori către Lady Welby, p. 30). Într-adevăr, lumea lui Nerval, singura posibilă și acceptabilă pentru el, este „universul magic”, guvernat de legea generală și eternă a simbolului, o lume a tipurilor, a legisemnelor la Peirce, manifestată în accidental printr-o mulțime de evenimente individuale și efemere - tot atâtea „contrasemne” fără semn, instanță sau replică a tipului în terminologia lui Peirce. Cele două universuri (Peirce-Nerval și, încă o dată, în primul - explicit, numit, descris, în al doilea - implicit, imaginat, trăit poetic) sunt organizate conform unei legi generative și fundamentale: dialogul. Căci semioza, a arătat Peirce, este în esență dialogică, fiecare semn fiind traductibil la infinit, într-o succesiune teoretic infinită de interpretanți (vezi inlra), astfel încât totul devine o conversație generală și continuă în „comunitatea” semnelor. Scopul și orientarea sistemului sunt realizarea unui continuum de relații intersemnale conform unei logici perfecte și suficiente în sine, dar totuși, perpetuu gata să-și schimbe forma sub acțiunea elementelor externe. Formele de dialog pot fi multiplicate: un loc central-

Scanned with OKEN Scanne

Intriga este ocupată în ambele cazuri de cuplul îndoială-credință. Acesta ar trebui să-l contrabalanseze pe celălalt, acela pune întrebările, acela dă răspunsurile, încearcă să anihileze oscilările cauzate de acesta. Și ce este, dacă nu acest dialog, căutarea permanentă a lui Nerval , setea sa de certitudini, de puncte fixe, de puncte de referință sigure?

O altă formă de dialog este jocul forțelor care se dezvoltă între cele două lumi pe care orice om le cunoaște: lumea exterioară și lumea interioară . Să ascultăm cele două voci:

Nerval:

a) „ *Macrocosmosul,* sau lumea mare, a fost construit prin arta cabalistică; *microcosmosul,* sau lumea mică, este imaginea sa reflectată în toate inimile" (A, 1.411, subliniată de Nerval).

b) „Din acel moment, m-am dedicat căutării sensului viselor mele, iar această anxietate mi-a influențat reflecțiile în starea de veghe. Credeam că înțeleg că există o legătură între *lumea exterioară* și *lumea interioară* ; că numai neatenția sau tulburarea minții distorsionează *relațiile aparente* - și că astfel se explică ciudățenia anumitor imagini, asemănătoare acelor obiecte reale care se strâmbă și se mișcă pe ape tulburi." (A, 1, 413, sn)

c) „Nu-I cer lui Dumnezeu să schimbe nimic în evenimente , ci să *mă schimbe pe mine în raport cu lucrurile* - să-mi dea puterea de a crea în jurul meu un univers care să-mi aparțină, de a-mi îndruma visul etern în loc să-l trăiesc. Atunci, este adevărat, voi fi Dumnezeu." (PV, 1, 429, sn)

De aceasta trebuie legate numeroasele sale afirmații despre lumea somnului, toate sintetizate în celebrul incipit *al Aureliei:* „Visul este o a doua viață" (I, 359)

Peirce:

al) „Trăim în două lumi, *lumea faptelor și lumea imaginației.* Fiecare dintre noi este obișnuit să creadă că este creatorul lumii sale imaginative, că trebuie doar să-și pronunțe pălăria și lucrurile vor exista, fără rezistență sau efort; (...) Din acest motiv, numim *lumea imaginației lumea internă, lumea faptelor lumea*

£ Scanned with OKEN Scanne

lumea exterioară. În acesta din urmă, fiecare dintre noi este stăpânul mușchilor săi voluntari și nimic mai mult. Dar omul este viclean și reușește să facă din acest puțin mai mult decât are nevoie. Pe lângă aceasta, el se protejează de unghiurile dure ale realității îmbrăcând un veșmânt al mulțumirii și obișnuinței. Dacă n-ar fi fost acest veșmânt, ar fi constatat ocazional că lumea sa interioară era violent perturbată și că ideile sale erau zădărnicite de incursiuni brutale ale ideilor din exterior. Numesc această schimbare impusă cu forța în modul nostru de gândire influența lumii laptelui sau *a experienței* . Dar își repara hainele ghicind care vor fi probabil aceste incursiuni și excluzând cu grijă din lumea sa interioară toate ideile care vor fi probabil date peste cap. „În loc să aștepte ca experiența să vină în momente nefavorabile, el o aduce atunci când nu poate face rău și *schimbă guvernarea lumii sale interioare în consecință ”* (1.321, pp. 92-93, cu excepția cuvântului „experiență”, sn)

bl) *„Fiecare om locuiește în două lumi.* Acestea se disting direct prin aspectul lor diferit. Dar, de departe, cea mai mare diferență este că una dintre aceste două lumi , *lumea interioară,* exercită o presiune relativ ușoară asupra noastră, deși putem, prin eforturi directe, atât de mici încât sunt abia perceptibile, să o schimbăm considerabil, creând și distrugând obiecte existente în ea; în timp ce cealaltă lume, *lumea exterioară,* este pentru noi plină de presiuni irezistibile și nu o putem schimba deloc, decât exercitând asupra ei un efort special și chiar și atunci foarte ușor în acest fel.” (5 474, p. 129, sn)

cl) „(...) conștiința poate fi definită ca o grămadă de predicate nerelative, de calitate și intensitate foarte diferite, care sunt simptomatice ale *interacțiunii lumii externe* - lumea acelor cauze care exercită o acțiune excesiv de constrângătoare asupra modurilor de conștiință, cu o perturbare generală echivalentă unui șoc și asupra căreia nu se poate acționa decât slab și doar printr-un tip special de efort muscular - și *a lumii interne, aparent derivată din lumea externă* și pretându-se la eforturi directe de diferite feluri, fără a reacționa prea mult; *interacțiunea acestor două lumi* constând în principal din acțiunea directă a lumii externe asupra lumii interne și din acțiunea indirectă a lumii interne asupra lumii externe prin operarea obiceiurilor”. (5493 pp. 137-138, sn)

Să rezumăm: amândoi cred că există două lumi în care un om există simultan: una externă sau exterioară, mare (macrocosmos) care este lumea laptelui, a evenimentelor și cealaltă, interioară sau

Scanned with OKEN Scanner

interioară, lumea mică (microcosmos), lumea imaginației. Aceasta poate fi considerată în continuare ca fiind „imaginea" derivată internalizată a primei. Între ei se stabilesc relații active, „legături" (Nerval, b.), o „interacțiune" perpetuă (Peirce, cl). Însă, deși lumea interioară depinde de lumea exterioară („imaginea sa reflectată" Nerval, a), prima își poate crea un fel de autonomie, poate lua forme disproporționate, „bizare", care pot duce la o ruptură a echilibrului, la o inversare a relațiilor naturale. Punctul culminant și revolta supremă împotriva „acțiunii directe a lumii externe asupra lumii interne" (cl) este tendința acesteia din urmă de a o inunda pe prima, în termeni nervalieni „revărsarea visului în viața reală" (1.363). Rapoartele false apar în momente de „neatenție" și „tulburare de minte" (b). Pentru a evita această inversare, este important ca conștiința să exercite o funcție de autocontrol. Este o pierdere de timp să încercăm să schimbăm evenimentele externe (c) pentru că singura noastră armă este „efortul muscular" (cl). Pe de altă parte, putem „schimba profund" (bl) lumea interioară, putem „dirija visul, în loc să-l trăim". (c). Numai așa se poate restabili echilibrul. Un sistem filosofic sau o operă literară este o imagine a modului în care omul își „aranjează" lumea interioară pentru a se proteja de unghiurile dure ale realității „îmbrăcând o haină de mulțumire și obișnuință" (al), creând „în jurul [său] un univers care [îi aparține]" (c).

În final, să observăm diferitele tipuri de discurs (în ciuda coincidenței anumitor termeni) pe care cei doi autori le adoptă pentru a exprima aceleași idei: formula concentrată, aforistică la Nerval, argumentația extinsă, repetitivă, analitică la Peirce; tensiune poetică și implicare personală (pronumele „eu") în primul, ton neutru, științific, descriptiv și detașat, generalizând în al doilea („noi" - „eul" este cel al analistului din afara problemei); frumusețea propoziției, ritmul și simetria articulațiilor capabile să se miște în Nerval, dezvoltarea logică capabilă să convingă, fără preocupare pentru frumusețea formală în Peirce,

Ambele lumi, indiferent de numele lor, sunt guvernate de legile unui sistem logic ternar: toate fenomenele sau *feneronii,* în terminologia lui Peirce, pot fi clasificați în fanero-categorii.

Scanned with OKEN Scanne

scopică, după cum urmează:

> „Primalitatea este modul de a fi al ceea ce este așa cum este, pozitiv și fără referire la nimic altceva.”
>
> Secunditatea este modul de a fi al ceea ce este așa cum este în raport cu un al doilea, dar fără a lua în considerare vreun al treilea.
>
> A treia parte este modul de a fi al ceea ce este așa cum este, prin punerea unui al doilea și a unui al treilea în relație reciprocă. Numesc aceste trei idei categorii cenopitagorice” (8, 328, p. 22) – deci neopitagorice.

Nu putem să nu fim frapați de acest nou punct de convergență cu gândirea lui Nerval - neopitagorismul (vezi mai sus).

Înainte de a dezvolta implicațiile celor trei clase și fertilitatea acestei perspective pentru abordarea discursului literar și a discursului nervalian în special, să ne oprim puțin asupra importanței numărului trei pentru sistemul lui Peirce. De fapt, de ce trei categorii și nu mai multe? Oare doar datorită „înclinației sale pronunțate către numărul Trei” recunoaște el însuși (1.355, p. 71) că orice raționament se dezvoltă în trei mișcări articulate?

> „(...) deși este imposibil să se formeze un trei autentic prin modificarea perechii fără a introduce ceva de natură diferită de unitate și de pereche, patru, cinci și orice număr mai mare pot fi formate prin simpla combinație a numărului trei.” (1.363, p. 77).

Autorul oferă mai multe exemple menite să confirme ideea și încheie prin a concluziona că orice număr, oricât de mare, poate fi construit cu triade. Numărul trei este perfect deoarece orice număr tetradic, pentadic sau orice număr mai mare de corelații este doar un compus al relațiilor diadice. (1.347, p.101) [13] Superioritatea modelului triadic și profunzimea sa filosofică provin din faptul că acesta explică, prin raportare directă la acesta, esența sensului și a gândirii în general:

Scanned with OKEN Scanne

„(...) fiecare relație triadică autentică implică sens, întrucât sensul este evident o relație triadică.” (1.345, p.99).

„fiecare operațiune intelectuală implică o triadă de simboluri ” (2.300, p. 99). [14]

Întregul sistem se dezvoltă într-un lanț de triade într-o secvență teoretic infinită, așa cum vom vedea în ceea ce privește interpretantul. Dar trebuie să începem de la bază, de la prima verigă a lanțului - structura ternară a semnului. Întrucât un al treilea este ceva care pune un Prim în relație cu un Secund, un semn este un fel de al treilea. Majoritatea definițiilor peirciene ale semnului confirmă această idee:

„Un semn este o relație comună cu lucrul denotat și cu mintea” (3.360, p. 143)

„Un *semn* sau un *reprezentamen* este un prim care întreține cu un al doilea, numit *obiectul său,* o relație triadică atât de autentică încât poate determina un al treilea, numit *interpretantul său,* să întrețină cu obiectul său aceeași relație triadică pe care el însuși o întreține cu același obiect. Această relație triadică este autentică, adică cei trei membri ai săi sunt legați între ei prin ea în așa fel încât nu poate fi redusă la niciun complex de relații diadice.” (2.274, pp. 147-148).

„Un semn, sau *reprezentamen,* este ceva care reprezintă ceva pentru cineva într-un anumit sens sau într-o anumită calitate. Se adresează cuiva, adică creează în mintea acelei persoane un semn echivalent sau poate un semn mai dezvoltat. Acest semn pe care îl creează, îl numesc *interpretantul primului* semn. Acest semn reprezintă ceva: *obiectul său.* Reprezintă acest obiect, nu în toate privințele, ci prin referire la un fel de idee pe care am numit-o uneori *fundamentul* reprezentamenului .” (2.228, p. 121)

Această definiție preia noțiunea de interpretant, pe de altă parte, implică cele trei dimensiuni avute în vedere de Ch. Morris: sintactică, semantică, pragmatică.

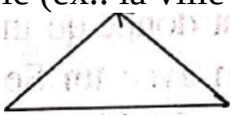
Structura triadică a semnului poate fi reprezentată schematic după cum urmează: [15]

Eu

Sa sau, cel mai frecvent,

R u u

OBJET (O) réel, imaginable ou inimaginable (ex.: la ville de Grenade)



REPREZINTĂ AMEN („Grenadă”)

(R) INTERPRETANT (I)

sunet sau imagine vizuală a unui cuvânt — imagine mentală asociată cu sau fără cuvânt („oraș”)

având — ayant

sens nedeterminat sau incomplet — un sens primit care determină sau completează

Triada semnelor poate fi trichotorizată considerând fiecare dintre momentele R, O și I ca tot atâtea triconomii, în funcție de categoria faneroscopică căreia îi aparține semnul la un moment dat. Obținem următoarele tabele:

tricotomie

triadă	---------->	1	2	3		1	2	3
	1	1.1	1.2	1. 3	R	RI	R2	R3
	2	2.1	2.2	2.3	O	O1	02	03
	3	34	3.2	3.3	Eu	11	12	13

Subsemnații identificați de Peirce definesc diversele momente și relații ale semnului

:

	1	2	3
R.	Qualisignc	Sinsigne	Légisigne
0.	Icône	, Indice	Symbole
I.	Rhème	Dicisigne	Argument

Semiotica post-peirciană și-a concentrat atenția asupra distincției pictogramă / indice! simbol, neglijând faptul că această serie implică doar relația semnului cu obiectul său. Este important să considerăm relațiile (orizontale sau verticale) ca un proces și să nu reducem un semn la unul dintre semnele subsemnate care reprezintă doar unul dintre momentele sale.

Cât privește noțiunea de interpretant, aceasta este una dintre cele mai delicate și mai dezbătute, mai ales din cauza confuziei pe care a provocat-o , având în vedere „tentația psihologizantă întruchipată în prezența obsesivă a interpretului". [16] Din multitudinea de nuanțe și sugestii oferite de ideea de interpretant vom reține aici doar ceea ce va fi util discuției noastre. Interpretantul este mai întâi un „efect" al semnului, o expansiune a semnului, devenind la rândul său un semn nou; este, cu alte cuvinte, valoarea (sau mulțimea de valori) și validarea unui semn atunci când este perceput de un subiect. Un semn există doar dacă este interpretat - fără un interpretant, este doar un semn virtual. R. Marty (1980) introduce o noțiune valoroasă, capabilă să explice pluralitatea interpretanților aceluiași semn - cea de „câmp interpretant", echivalentă într-un fel cu ideea de cod cultural. Mai degrabă, ni se pare că domeniul interpretării este definibil în termenii unui „orizont de așteptare" al interpretului - este un spațiu al interpretării care include, alături de componenta culturală, o dimensiune „naturală", deoarece interpretarea trece prin filtrul personalității umane concepute în totalitatea sa. Interpretantul este, așadar, rezultatul unei reacții a interpretului, semnul producând în acesta „un sentiment, un act sau un semn" (4. 536, p. 189). De asemenea, putem distinge între mai multe tipuri de interpreți:

1) interpretantul imediat, sau sensul semnului, interpretându-l așa cum este revelat în înțelegerea corectă a semnului în sine; este un interpret perceptiv și

Scanned with OKEN Scanner

emoțional din punctul de vedere al interpretului;

2) interpretantul dinamic echivalent cu „efectul real al semnului”, este un interpretant factual și „energetic”, din punctul de vedere al interpretului,

3) interpretantul final sau „normal”, „logic” care se referă la o mamă al cărei semn tinde să se reprezinte ca fiind în relație cu obiectul său; Aceștia sunt interpretanți sistematici care se manifestă sub forma unor „obiceiuri”. (4. 536, p. 189)

Suntem convinși că luarea în considerare a factorilor faneroscopici menționați mai sus poate fi de mare valoare în analiza discursului, a cărui tipologie poate fi îmbunătățită dacă este privită din această perspectivă. Credem că un astfel de tip de discurs poate fi identificat și definit și în funcție de gradul de prezență și impregnare a unui astfel de tip de semne și interpretanți (semne la rândul lor). În mod similar, în cazul coduri, este poate posibil să vorbim *despre* coduri care sunt mai degrabă iconice, sau mai degrabă indexicale, sau mai degrabă simbolice. Este de la sine înțeles că niciuna dintre aceste specii, fie ele categorii, semne sau interpretanți, nu se manifestă vreodată în stare pură, ci întotdeauna în legătură și interferență cu alte specii. Ne propunem să oferim câteva clarificări cu privire la discursul literar considerat din acest punct de vedere prin analizele pe care le propunem în continuare.

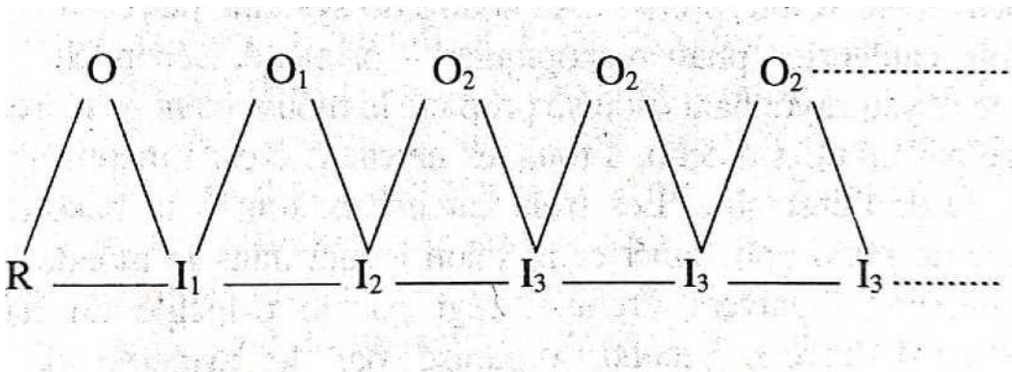
Interpretantul, ca semn, are el însuși un interpretant „și așa mai departe *la infinit”* (2. 303). Dacă seirioza s-ar opri, semnul ar deveni imperfect: „Nu există, așadar, nicio excepție de la legea conform căreia fiecare semn-gând este tradus sau interpretat într-un semn-gând ulterior, cu excepția cazului în care fiecare gând s-ar prăbuși brusc și definitiv în moarte” (5. 284, p. 219). Lanțul de interpretanți care se nasc unul din celălalt, producerea de sens (semioza) care este o practică a semnului este prevăzută de Peirce sub forma unui circuit evolutiv progresiv, datorită faptului că un element dat într-o relație triadică dată își schimbă întotdeauna și continuu locul pentru a intra într-o terțiune ulterioară în progresia gândirii. Acest proces poate fi reprezentat, la fel ca în Nerval, sub forma unei spirale generate de o mișcare infinită. La Nerval (vezi mai jos) mișcarea circulară și spiralată este universală și se regăsește la toate nivelurile și în toate formele de manifestare a materiei, în „viziunile sale nebunești” („Cercuri imense erau trasate în infinit, precum orbele formate de apa tulburată de căderea unui corp” - I. 364)

precum și în meditațiile sale despre evoluția umanității, „un lanț neîntrerupt de bărbați și femei” (I, 368):

> „Să ne amintim repede că în istorie nu există două epoci la fel și că civilizația nu mai este, conform gândirii lui Vico, un cerc care se întoarce, ci, conform expresiei lui Goethe, o spirală care se extinde.” *(Courrier de Paris,* publicat în La *Presse,* 22 iunie 1845).

Pentru a reveni la semioza infinită a lui Peirce, trebuie remarcat faptul că aceasta este prinsă într-o contradicție aparentă. Apariția obiectelor și a interpreților nu se oprește; doar că, la un anumit punct, ele nu mai sunt noi, ci identice cu ele însele - de la un anumit punct, semioza devine staționară și capătă un caracter repetitiv, fenomen reprezentabil sub forma următoarei diagrame (Marty, 1980).

Să încercăm să verificăm acest lucru în cazul literaturii - obiectul discuției noastre. Am sugerat deja ca literatura să fie considerată un text-signogramă care interpretează (h) lumea text-signogramă și am indicat deja câteva coordonate ale



procesului de interpretare. Discursul literar este, la rândul său, interpretat prin actul receptării; Rezultatul este o nouă ipostază a textului citit, să o numim text (sau semn) - lectură (I2). Discursul critic este o varietate de lectură, deci se situează la nivelul I 2 , dar critica este la rândul ei interpretată prin metacritică și așa mai departe - teoretic *ad infinitum.* Totuși, tipul de interpretare și, prin urmare, natura interpretantului, nu se mai schimbă - nici obiectul. Indiferent de nivelul și numărul de „meta-”, vom fi întotdeauna în prezența unui discurs critic, deci a aceluiași tip de discurs (de interpretant) multiplicat la nesfârșit și întotdeauna identic cu el însuși. [17] „Lumea lanțului neîntrerupt -

Scanned with OKEN Scanner

literatură - critică] - critică $_2$ - critici - ... criticen ilustrează destul de bine, ni se pare, caracterul atât închis, cât și deschis al semiozei, caracterul său repetitiv care ne permite să oprim procesul printr-o „decizie deductivă". Acest lucru este confirmat de punctul de vedere logic privind ierarhia limbajelor: rămâne deschisă posibilitatea de a construi metalimbaje (ML) cu oricâte M dorești și se pot obține metalimbaje de ordin foarte înalt. Dar, în practică, ne oprim întotdeauna la un anumit nivel, dincolo de care ierarhia nu mai prezintă interes, deoarece la acest nivel, la acest metalimbaj, toate celelalte limbaje pot fi înrudite. (Gh. Enescu, 1976, p. 204). Cât privește utilizarea noțiunilor introduse de Peirce în studiul literaturii, în afară de frumoasa carieră a iconicului, grație lucrărilor lui Group și Fonàgy, nu putem da decât un exemplu - încercarea lui M. Riffaterre (1979, 1980) de a explica faptele de intertextualitate prin intermediul noțiunii peirciene de interpretant. În centrul sistemului peircean se află cele trei categorii faneroscopice - primitate, secunditate, teritate. Este nucleul radiant din care se propagă mișcarea ternară, prezentă, ca printr-un efect de ecou, la toate nivelurile; este sursa inepuizabilă de energie pentru întreg. Cele trei categorii stau la baza cosmologiei filosofului american, conform căreia coexistă în lume trei universuri: Primul Univers, guvernat de principiul întâmplării (tychism) și Al Doilea Univers, organizat de principiul iubirii (agapism). și al Treilea Univers, cel al continuității (sinechisniei). Întrucât „ideile tipice ale Primității sunt calități ale sentimentului, aparențe pure" (8.329, p.22), în absența oricărei relații, Primul Univers este mai degrabă domeniul cvalisemnelor și al simplei posibilități (potențialități) de a fi. Secunditatea este experiență, lapte, un eveniment singular (semnul) și, de asemenea, lupta și reacția dintre două obiecte sau două forțe. Teritatea, de neconceput fără Secunditate, ridică realitatea brută la nivelul mentalității (al *mentalului)* care implică mediere, sinteză, continuitate; Relevantă pentru generalitate și complexitate, Terțetatea operează cu legi și tipuri (legisemne, simboluri). După cum se poate observa din diagrama propusă de J. Réthoré (1980, vezi mai sus), diagramă care articulează triada și trihotomia, fiecare dintre cele trei categorii presupune o primitate, o secunditate și o teritate. Este de la sine înțeles că orice proces analitic

Scanned with OKEN Scanner

se încadrează în titlul de Tieticitate, mentalitatea, abstractizarea și generalitatea fiind implicite în ea. Prin urmare, toată activitatea verbală este de ordinul Teritații, deoarece cuvântul este simbolic prin excelență („Toate cuvintele, propozițiile, cărțile și alte semne convenționale sunt simboluri" - Peirce, 2.292, p. 161). Literatura, mediatoare și mediată (dublu, prin limbaj și prin constrângeri retorice, vezi mai sus), este, prin urmare, o Ticrceitate. Însă, așa cum am văzut, orice ticrceitate presupune o primitate, o secunditate și o ticrceitate. Credem că putem vorbi despre o literatură *a* primității, *a secundității* și *a terității* . Putem fi acuzați că introducem un criteriu de conținut care riscă să fie un criteriu fals, deoarece esența literaturii este aceeași, indiferent dacă obiectul său este o primitate, o secunditate sau o teritate. Da și nu, deoarece problema ar trebui pusă mai degrabă în termeni de invarianți și variabile. Dacă acceptăm ideea caracterului iconic și diagramatic al limbajului literar, vom fi de acord că, într-un mod mai mult sau mai puțin evident, în procesul interpretării, semnificantul imită semnificatul, că acesta din urmă este prezent (se manifestă) în primul într-un mod mai mult sau mai puțin vizibil (sens literal). Rezultă de aici că o primitate, o secunditate sau o teritate care face obiectul discursului nu va fi doar *descrisă* de acest discurs, ci și *reprodusă* în structurile sale, astfel încât o tipologie care distinge între un discurs al primității, secundității și terității să nu trădeze natura intrinsecă a discursului în general, atât din punct de vedere semantic , cât și din punct de vedere formal. Avantajul acestui tip de clasificare constă în faptul că cele trei categorii faneroscopice, fiind foarte generale, ne permit să cuprindem diversitatea fenomenală a lumii și să introducem în aceeași clasă manifestări care par a fi divergente dacă sunt considerate dintr-un alt punct de vedere.

Pentru a reveni la discursurile cheie ale tipologiei pe care o propunem, să spunem că în *categoria primară* se vor încadra toate discursurile „neutre", - descriptive, observative, care pun calitatea ca o posibilitate, în afara oricărei relații (adică discursurile științifice, tehnologice, juridice, pedagogice etc. - în general, discursurile designative și informative, parțial cele prescriptive) [1] '; Categoria *secundară* va include discursuri care implică relația și reacția unei forțe la alta - discursurile secundare implică întotdeauna o dublă conștiință și o structură dialogică (exemple: discursuri

mitic, moral, filosofic, religios, politic, critic etc. - anumite tipuri de discurs apreciativ și stimulativ); *Discursurile terțiare* vor fi discursuri simbolice și sintetice care implică conștiința plurală și ideea de continuitate unificatoare - acestea sunt, pe de o parte, discursurile foarte abstracte și generalizatoare de tip logico-matematic, pe de altă parte, discursurile sincretice, care reunesc mai multe tipuri de discurs, cum ar fi discursul literar. Vom vedea mai târziu cum această ticitate care este literatura se diversifică la rândul ei în primară, secundară și terțiară.

Să revenim pentru moment la cei doi interpretanți analogi care ne-au reținut anterior atenția: discursul peircean și nervalian.

Am remarcat deja mișcarea ternară care organizează cele două sisteme, subliniind mai ales arhitectura gândirii lui Peirce. La Nerval, structura triadică este metaforizată de un text care a atras mai puțină atenție din partea exegeților, trecând mai degrabă neobservat - *Mici castele ale Boemiei*, proză și poezie (1853). Conform lui Jean Richer (1963, pp. 289-291), textul este cel care marchează în creația lui Nerval trecerea de la notarea impresiilor simple la lanțuri complexe de gânduri, de la cântec liniar la polifonie, marcând totodată începutul demersului de căutare a timpului pierdut. Subtitlul „Proză și poezie" indică și întâlnirea registrelor formale discutate de Nerval. În general, textul poate fi considerat un text esențial, un text la o răscruce de drumuri și o mise en abyme a operei lui Nerval în ansamblu. Din punctul de vedere al categoriilor faneroscopice, textul traduce conștientizarea necesității, pentru poet, de a traversa succesiv cele trei universuri - primul, al doilea și al treilea:

> „Vă trimit cele trei vârste ale poetului - nu a mai rămas în mine decât un prozator încăpățânat. Am scris primele versuri din entuziasm tineresc, pe a doua din dragoste, pe ultimele din disperare. Muza mi-a intrat în inimă ca o zeiță cu cuvinte de aur; a scăpat ca o Pitia, scoțând strigăte de durere. Doar că ultimele ei accente s-au înmuiat pe măsură ce se îndepărta. S-a întors pentru o clipă și am revăzut, ca într-un miraj, trăsăturile adorate în trecut! Viața unui poet este cea a tuturor. Este inutil să-i definim toate fazele." (I, 65)

Qp Scanned with OKEN Scanne

Qș Scanned with OKEN Scanner

„Castel de cărți, castel al Boemiei, castel în Spania - acestea sunt primele stațiuni vizitate de fiecare poet. Asemenea acelui rege lânos a cărui poveste a povestit-o Charles Nodier, avem cel puțin șapte dintre acestea în cursul vieții noastre rătăcitoare - și puțini dintre noi ajungem la acel castel lânos din cărămidă și piatră, visat în tinerețe, - de unde o frumusețe cu părul lung ne zâmbește cu dragoste la singura fereastră, în timp ce geamurile țesute reflectă splendorile serii."

Între timp, cred că am promulgat o lege prin castelul diavolului. Vreau doar să dau aici motivul următoarelor versuri, concepute în iepure și în insomnie. „Începe cu disperare și se termină cu resemnare." (I, 75)

Să observăm mai întâi recurența motivului castelului în opera lui Nerval. Conform unor exegeți, este mai mult decât un motiv, este un mit care reprezintă unul dintre nucleele operei și unul dintre reperele esențiale ale mitologiei sale personale (vezi R.-M. Albérès, 1962).

Într-adevăr, referindu-ne doar la sugestiile oferite de fragmentele citate mai sus, putem detecta acolo unele efecte de intertextualitate internă19 [care] se referă la momente cheie din operă: „acest castel familiar din cărămizi și piatră" este castelul visat sau văzut „poate într-o altă existență" (1, 19) în fața căruia *se desfășoară scenele principale din Les Filles dit feu* și mai ales din Sylvie: este din nou ecoul unei celebre poezii, *Fantaisie,* unde „frumoasa cu părul lung" care apare la fereastră devine „blonda cu ochi negri". [211] „Geamurile în formă de zăbrele" sunt tipice nervaliene, „treille" fiind unul dintre cuvintele care îl bântuie pe Nerval; Este întotdeauna asociat cu numele plantelor care se agață, care se împletesc și formează rețele și leagăne, referindu-se la ideea de uniune și alianță, de continuitate. Cât despre „castelul diavolului", aluzia este mai mult decât transparentă la „coborârea în infern" reprezentată de experiența relatată în *Aurélia* și sublimată în *Les Chimères:* „Și am traversat Archéronul de două ori victorios". (1, p. 3)

Castelul, cu variantele sale, este încă un loc ales, un spațiu privilegiat pentru povești suprarealiste (vezi J.-Y, Tadic, 1978, pp. 58-60), descendente ale unei tradiții a minunatului și fantasticului. Castelul este legat de tema căutării (originea Graalului), de drum, de descoperirea unui secret și de un sens ascuns. De la bretonă la J. Gracq, PJ Jouve cl

G. Bataille, castelul este prin excelență reședința poetică - iar Nerval se dovedește a fi încă un precursor. Trebuie spus, în acest sens, că la Nerval, ca la atâția alți poeți, încă de la *monumentul horacian* , castelul și clădirea sunt metafora operei poetice (vezi L 11 în Sainte-Beuve, 1, 780) sau a operei artistice în general, poetul fiind mai mult decât un ibis asociat sau chiar identificat cu Amphion:

> „În cele din urmă, noi proveneam din *domeniul construcțiilor* - iar cuvântul este folosit și în sens moral, întrucât *domeniul construcțiilor* nu exclude poeții; - Amphyon [pentru Amphion], care construia ziduri pe sunetele lirei sale, provenea din domeniul construcțiilor. Același lucru este valabil și pentru pictorii statuari, care sunt copiii săi răsfățați." (I, 91, subliniat de Nerval)

În același sens, să subliniem identificarea lui Nerval însuși cu Adoniram arhitectul, tipul ideal de creator și geniu superior, erou al legendei relatate în *Voyage en Orient.* Castelele sunt încă „vârstele poetului" și, la fel ca în poveștile din Evul Mediu, ele simbolizează etapele inițierii, testele la care este supus inițiatul. Succesul nu este întotdeauna posibil dintr-o dată - castele de cărți se prăbușesc, castele din Spania dispar. Cu toate acestea, castelul ilustrează ideea de arhitectură lucrată și soliditatea minerală a materiei organizate (cărămidă și piatră) capabilă să reziste timpului - cele două trăsături fundamentale ale operei de artă, indiferent de substanța sa. Căci care este scopul poetului dacă nu acela de a-și construi castelul de cuvinte? Dacă aspirantul la inițiere nu ajunge întotdeauna la sfârșit, uneori poate fi și vina sa. Nerval este conștient de asta: lăsasem prada pentru umbră... ca întotdeauna!" (1.73) — nu a putut rezista fascinației aparenței, în detrimentul esenței.

Cele trei castele reprezintă, așa cum s-a observat, trei etape în evoluția poetului, trei momente ale creației, ilustrate de altfel de poeziile și textul dramatic pe care *Corilla l-* a inclus inițial în colecție. Căci cele trei castele sunt și cele trei mari domenii și forme de expresie literară, cele trei „genuri" pe care poetul le poate aborda – proză, poezie, teatru; „Astfel, poezia a căzut în proză, iar castelul meu teatral în *al treilea* de dedesubt." (1.75) Ele reprezintă, pe de altă parte, trei moduri de cunoaștere și de a fi care există simultan -

pulsând precum cele trei universuri ale lui Peirce. Faptul că cele trei stări se află pe același plan și că sunt simultane și nu succesive este confirmat de indiferența autorului față de ordinea lor - la începutul ultimei articulații a textului, *Al treilea castel,* putem citi: „Castel de cărți, castel al Boemiei, castel în Spania, - acestea sunt primele stațiuni pe care le vizitează fiecare poet". (1.75) în timp ce *al Doilea Castel* este numit „castelul Spaniei" în a doua articulație. Dacă castelul de cărți și castelul din Spania sunt, prin convenția codului cultural, simbolul iluziei himerice și al disipării, castelul Boemiei este un efect al intertextualității explicite desemnând drept model textul lui Charles Nodier, *Istoria regelui Boemiei și a celor șapte castele ale sale.* Pentru o ființă atât de sensibilă la jocul sunetului și la atracția semnificanților, castelul *boem* este totuși viața boemă de pe strada Doyenné, descrisă în prima articulație *(Primul castel).* Acest text. inclusiv alte fragmente integrate ulterior în *Angélique* și *Sylvie* a fost publicată pentru prima dată sub formă de serial sub titlul L<7 *Bohème galante.*

Așa cum afirmă Nerval în preambulul dedicației A zzzz *ami,* prima vârstă a poetului este plasată sub semnul *„entuziasmului ludicului ",* a doua sub cel *al iubirii,* a treia sub cel al *disperării.* Continuând o idee deja anunțată și sugerată, nu ne este foarte greu să stabilim analogia cu cele trei universuri ale lui Peirce: tychism (întâmplare), àgapisïnç (dragoste), sinechism (continuitate). Al doilea nivel nu necesită o discuție specială, având în vedere identitatea - iubirea. Să observăm însă că, în ambele cazuri, principiul iubirii se găsește la mijloc ca un centru radiant.

Cât despre primul aspect, asimilarea entuziasmului și a întâmplării este posibilă din mai multe motive. În primul rând, entuziasmul tineretului presupune o anumită dezordine, fertilă de altfel, o anumită absență de control care îl apropie de întâmplare. Nerval le asociază adesea, iar cele mai frecvente exemple apar în relatările de călătorie care, așa cum vom încerca să demonstrăm mai târziu, fac parte dintr-o literatură a primatului. *Călătoria spre Orient,* „jurnalul naiv al unui călător entuziast" (11.10), este plasată în întregime sub semnul întâmplării:

Q? Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„Îmi place să mă bazez puțin pe întâmplare: exactitatea numerotată a gărilor, precizia aburului care sosește la ore și zile fixe, nu încântă un poet sau un pictor, nici măcar un simplu …"
„colecționar cum sunt eu" (11.16) (vezi și 11.886, textul *Gustul pentru călătorii)*

Întâmplarea, combinată cu entuziasmul, asigură prospețimea impresiilor, favorizează o percepție poetică a realității, o viziune romantică asupra vieții, fără a fi întotdeauna suficientă:

„Râzi de acest entuziasm care, recunosc, încă de la începutul călătoriei mele, a avut deja mai multe obiecte (...) Îmi place să-mi conduc viața ca pe un roman și mă pun de bunăvoie în situația unuia dintre acei eroi activi și hotărâți care vor cu orice preț să creeze în jurul lor drama, nodul, interesul, acțiunea într-un cuvânt. Întâmplarea, oricât de puternică ar fi, nu a reunit niciodată elementele unui subiect acceptabil și, cel mult, a aranjat punerea în scenă; așa că, lasă-o așa, și totul avortează în ciuda celor mai frumoase dispoziții." (II, 342)

Peirce, la rândul său, îl asociază pe primul cu ideea de prospețime și jucăușenie:

„[Primul] trebuie să fie proaspăt și nou, deoarece, dacă este vechi, este secundar stării sale anterioare. Trebuie să fie inițial, original, spontan și liber; dacă nu, este secundar unei cauze determinante. Este, de asemenea, ceva viu și conștient." (1.357, p. 72) . .

Ca și în cazul lui Nerval, esența primului este cel mai bine exprimată prin imaginea călătoriei, care este în general o aventură tinerească:

„Când suntem tineri, lumea este proaspătă și suntem liberi; dar restricțiile, conflictele, constrângerile și izolarea, în general, formează învățăturile experienței."
Cu ce prioritate
Nava își părăsește portul natal cu toate pânzele ridicate, cu ce a doua gândire se întoarce?
„Cu flancurile sale lovite de furtună și pânzele sfâșiate" [21]
(1.358, p. 74)

Al treilea principiu este disperarea pentru Nerval, continuitatea, sinteza pentru Peirce - aparent distant și chiar divergent. Disperarea este normală după experiențele amare ale faptului că s-au aflat în al doilea rând. Să observăm însă că pentru poet aceasta nu este o disperare paralizantă; dimpotrivă, este o forță activă, o energie care face căutarea sa și mai neobosită. Propoziția lui Peirce: „Lucrez acum cu energia disperării pentru a o avea scrisă, înainte să mor (...)" (Scrisori către Lady Welby, p. 57) ar fi putut foarte bine să fie a lui Nerval cu ceva timp înainte de moartea sa, când disperarea l-a făcut să-și scrie capodopera, *Aurélia.* Va fi o operă de ticrceitate prin excelență (vezi mai jos) - populată de simboluri și tipuri, încadrându-se în ordinea generalului și sinteticului. Continuitatea și armonia universală sunt soluția și remediul definitiv în fața eșecului și a disperării. Fragmentarul și contradictoriul se neutralizează reciproc într-o mișcare generală unificatoare care reunește contrariile în mari figuri arhetipale. Visul și starea de veghe, nocturn-diurne, trecut-prezent-viitor, binele-răul, sinele și ceilalți, existențele succesive, toate se topesc în același fluid. Disperarea duce în mod necesar la lumină și se transformă în fericire, eșecul în victorie (v. A, I, 413)

Am propus anterior posibilitatea unei lecturi folosind un model triadic derivat din concepția pre-circumcizie și care ni se pare perfect adecvat obiectului. al cercetării asupra persoanelor de culoare. Înainte de a analiza fiecare articulație mai în detaliu, sunt necesare câteva clarificări. Am văzut că cele trei categorii faneroscopice pot servi drept tipologie a discursurilor. Discursul literar este de ordinul ticrceității, dar presupune, la rândul său, trăsături specifice după cum este legat de o primitate, o secunditate sau o ticrceitate. Înainte de a căuta argumente și confirmări în textele nervoase care ne preocupă, am găsit util să susținem mixlele triadice, pentru a-i verifica validitatea, pe două opinii convergente: una provenind din domeniul cercetării literare, cealaltă din lingvistica logică. În cartea sa *Structura discursului poeziei şi narațiunii,* Lclcbve, tratând materializarea discursului literar precum și dificila problemă a discursului literar, distinge între trei ordine de realitate în funcție de câmpul de experiență în care se produc fenomenele (1971, pp. 34-85):

Scanned with OKEN Scanner

a) *realitatea practică,* perceptivă și materială la ∧ ac] ue ∧ e
criteriul este eficacitatea acțiunii („Ceea ce este real...

b) *k, Teoretico-practică,* psihologică sau mentală (care devine ireală în raport cu prima) având drept criteriu vertificarea și coerența („Ce este (mai) real?”);

c) *realitatea metafizic-estetică, abstractă și conceptuală* — matematica, artele („Ce este *realitatea* , de ce și cum există ceva*, cum este posibilă realitatea?”). Analogia cu cele trei universuri ale lui Peirce ni se pare evidentă. Ceea ce ni se pare important este că acest sistem, din nou, arta și, prin urmare, și literatura, se bazează pe terțitatea generalizatoare, abstractă și sintetică. Cât despre argumentul lingvistic, l-am împrumutat de la Strawson. În Partea „Particular și general” (1977), autorul distinge între trei categorii de nume, fiind conștient de natura imperfectă a terminologiei: 1) *nume de materie* (sau masă - „aur”, „zăpadă”, „Piele”, dar și „muzică”); 2) *nume de substanță* care sunt nume discrete - „(un) om”, „(un) măr”, „(o) pisică”); 3) nume *de calitate* sau *proprietate* care sunt substantive abstracte - „roșeață”, „rotunjime”, „furie”, „înțelepciune”. Care este asemănarea cu modelul lui Peirce? În primul rând, știm că limbajul, un anumit limbaj, presupune și implică o diviziune specifică a realității și o anumită viziune asupra acestei realități. Prin urmare, clasificarea cuvintelor înseamnă a distinge între mai multe ordine ale realității. Cât despre clasificarea lui Strawson, aceasta este destul de ușor asimilabilă distincțiilor peirciene. Materialitatea primei clase corespunde primității deoarece este concepută ca o aparență suficientă în sine și neavând nicio relație cu nimic altceva; substanțele sunt secundități prin caracterul lor discret care le conferă, ca în cazul secundității peirciene, o valoare de eveniment individual, de experiență capabilă să se raporteze la o altă experiență. Rețineți că elementul discret, autonom, nu poate fi recunoscut ca atare decât în raport cu, și prin urmare în relație implicită cu, un alt element discret - aceasta este însăși esența discontinuității; (un om, o pisică printre altele); cât despre calitățile celei de-a treia categorii, acestea nu pot fi înțelese -

Qf Scanned with OKEN Scanner

ducii ca abstracțiuni generalizatoare, legislative - prezența articolului hotărât în exemple subliniază acest lucru.

Din toate acestea rezultă că realul și, implicit, orice discurs despre real, poate fi ierarhizat triadic. [22] La fiecare nivel și ținând cont de legăturile dintre niveluri, ne vom confrunta cu un set de probleme specifice. În cazul literaturii în special, va fi vorba de o temă și un arsenal de procedee specifice fiecărui nivel. O astfel de formă, gen, tehnică vor fi alese datorită categoriei în care se încadrează discursul său (primar, secundar sau terțiar).

Pentru început, câteva premise fundamentale privind cele trei tipuri de literatură, considerate într-o legătură fără de care analizele parțiale nu ar avea sens. Elementele caracteristice ale celor trei tipuri de discurs vor deveni tot atâtea criterii de identificare. Pentru a ne limita mai întâi la sugestiile oferite de sistemul lui Peirce, putem observa o distribuție specifică a tipurilor de semne în fiecare dintre cele trei domenii propuse. Este – se înțelege de la sine înțeles – o preponderența și nu o utilizare absolută a unei sau alte clase de semne. În acest fel, am putut observa o frecvență crescută a calificărilor în discursul primar, a sirisemnelor în discursul secundar și a legisemnelor în discursul terțiar. Aceasta deoarece semnul calificativ se referă la aspectul extern, neutru; sinsemnul evenimentului individual, singular, experienței accidentale și unice și legisemnul legilor și tipurilor generale. Din punctul de vedere al celeilalte axe a clasificării peirciene a semnelor, literatura primității este plasată sub semnul indexicalului, cea a secundității sub semnul iconicului, cea a terțiarității sub semnul simbolicului. Din punct de vedere temporal, primatul este prezentul în imediatul său, secundatul - trecutul și confruntarea necesară a două planuri impuse de experiență, în timp ce terțiatul, prin legile logice pe care le pune, ne proiectează în previzibilitatea viitorului. Simetria cu seria anterioară (calitatesemn / sinsemn / legisemn; index / icon / simbol) este evidentă și remarcată chiar de Peirce:

> „Ființa unei icoane aparține experienței trecute. Pictograma este doar o imagine în minte. Ființa unui indice este cea a experienței prezente. Ființa unui simbol constă în faptul că

> real că ceva va fi cu siguranță experimentat dacă sunt îndeplinite anumite condiții (...). „Valoarea unui simbol constă în faptul că servește la raționalizarea gândirii și a comportamentului și ne permite să prezicem viitorul” (4. 447-448, p. 239)

■ Este încă posibil să se stabilească o relație între categorii și tipurile de interpreți. Astfel, semnele primității dezvoltă interpretanți mai degrabă imediați (afectivi), cele ale secundității interpretanți dinamici (energetici), iar cele ale terțiatății interpretanți logici (mentali).

Să rezumăm aceste rezultate parțiale:

1) Literatura primului caracter:

— calificări (apariții)
— preponderența indicelui
— dominant temporal - prezentul
— interpreți imediați

2) Literatura secundarității:

— sinsignes (evenimente individuale)
— preponderență iconică
— timpul dominant - trecutul
— interpreți de energie

3) Literatura despre treimea:

— legi, tipuri
— preponderență simbolică
— timpul dominant: viitorul
— interpretanți logici

Pe baza acestor criterii, am clasificat textele în proză ale lui Nerval în trei clase, după cum urmează:

1) **Literatură a primatului,** concepută ca o încrucișare de semne, percepute în dimensiunea lor exterioară, aparentă, ca o trecere înțeleaptă alături de o realitate imediată și închisă în materialitatea ei, cu care fuziunea nu este posibilă (sau problema nu se pune). Această categorie include în principal literatura de călătorie.

Texte ilustrative:

—- *Nopți de octombrie*
— *Călătorie în Orient*

— *Lorely* (Amintiri din Germania)

— *Însemnări de călătorie* (O călătorie în nord, Scrisori din Germania , Scrisori din Flandra) [24]

2) Literatura secundarității presupune o relație, o reacție, o confruntare a două planuri, fie că este vorba de experiență individuală sau de caracterul dialogic al practicii textuale. Am inclus în această categorie:

a) literatură autobiografică [25] :

— *Memoriile unui parizian*

— *Plimbări și amintiri*

— *Fetele jocului*

h) literatură biografică și critică: *Illuminati*

3) Literatură a terțității, marcată de efortul de sinteză (a experienței personale și a mijloacelor de expresie). Această categorie include:

—- *Pandora*

— *Aurélia* ■

— *Himerele*

~ toate versiunile de romane sau texte narative de tip romanesc: ■■

— *Prostii și farse*

— *Marchizul de Fayolle*

— *Citindu-i-l lui Jennifer Colon* (Un roman de ținut secret)

Din lipsă de spațiu, nu putem întreprinde o analiză exhaustivă a fiecărui text; Totuși, toate vor fi considerate dintr-un punct de vedere generic. Exemplele care vor beneficia de discuții ulterioare sunt destinate nu doar să confirme premisele, ci și să îmbogățească modelul. *Himerele* nu vor beneficia de un comentariu mai amplu, care să depășească sfera investigației noastre (proza). Referințele la această colecție vor fi totuși necesare, impuse de însăși logica obiectului cercetării noastre,

en

eu
e e
ra
<i
eh

CAPITOLUL II

SIMȚUL EXTERIORULUI SAU LITERATURA TRECERII

ÎN primul rând

„Cititul fiind o încrucișare de coduri, nimic nu poate opri călătoria.”
Roland Barthes, *S/Z*

„Adevărul este ceea ce poate fi.”
Gérard de Nerval, *Călătorie în Orient*

De ce am numit literatura de călătorie o prioritate? Aceasta deoarece călătorul rămâne inevitabil în afara lucrurilor care i se apar doar sub forma unei aparențe. În călătoria sa, el nu poate decât să se ciocnească de realitatea pe care o traversează, iar singura relație pe care o poate avea cu această realitate este absența oricărei relații. Nu că relațiile ar fi imposibile, dar trebuie să le interzică; el nu trebuie să se atașeze de nimic, altfel călătoria nu mai este o călătorie. Călătoria este un prezent bogat în senzații și sentimente imediate, șterse rapid de etapa următoare. Nu este o coincidență faptul că notițele de călătorie sunt cel mai adesea numite „impresii” și acesta este motivul pentru care paginile unui jurnal de călătorie nu vor fi niciodată amintiri, ci fragmente din acest prezent păstrate așa cum sunt, precum fotografiile sau filmele (amintirile, pe de altă parte, sunt fragmente și momente confruntate ale sinelui - vezi mai jos). Călătorul care își comunică impresiile în scris se trezește prins în

Scanned with OKEN Scanner

capcana unei contradicții insurmontabile: actul scrisului fiind în mod necesar decazut în raport cu experiența trăită, cum se poate păstra nealterată prospețimea impresiei, realitatea realului? Cum să scapi de paradoxul fixării imediate a lui F a fost absența relatărilor despre primaritate de către
o practică în esență terțiară - scrisul? Pcircc definește calé-

goric al primului, după cum urmează:

> „(...) Primul trebuie, așadar, să fie prezent și imediat, pentru a nu fi al doilea după vreo reprezentare. Trebuie să fie proaspăt și nou, căci dacă este vechi, este al doilea după starea sa anterioară. Trebuie să fie inițial; original, spontan și liber; dacă nu, este al doilea după o cauză determinantă. (...) Precede orice sinteză și diferențiere; nu are nici unitate, nici părți. Nu poate fi gândit într-un mod articulat: afirmă-l și își va pierde deja inocența caracteristică; căci afirmarea implică întotdeauna negarea a altceva. Nu te mai gândi la el și va zbura! Cum era lumea pentru Adam în ziua în care și-a deschis ochii asupra ei, înainte de a face vreo distincție sau de a deveni conștient de propria existență - iată ce este primul: prezent, imediat, proaspăt, nou, inițial, original, spontan, liber, viu, conștient și evanescent. Amintiți-vă doar că toată descrierea pe care o facem despre el nu poate fi decât falsă.” (!.. 357 pp. 72-73)

Totuși, scriitorul de călătorii persistă și se străduiește să numească și să descrie lumea pe care o traversează, cu sau fără conștientizarea falsității demersului său. De aceea, problema cheie a literaturii de călătorie este cea a referinței - chiar mai delicată decât în roman (realist sau nu) sau în ficțiune în general. Pentru că, pe acest teren. este un pseudo-referent [1] , o iluzie și un efect al realității; Efortul romancierului este îndreptat spre crearea unei realități credibile, probabile, autentice și plauzibile, chiar și atunci când localizarea spatio-temporală se referă la coordonate existente în mod real. Toată lumea este de acord asupra statutului ficțional al acestei a doua realități, dată ca fiind, considerată a fi, reală, și este suficient ca naratorul și cititorul să respecte convenția pentru ca procedeul să funcționeze fără probleme. În literatura de călătorie, în schimb, ne aflăm în prezența unei realități - nu mai este vorba de a o crea dintr-un amestec absurd, ci de a o denumi cât mai corect și fidel posibil; Cel finalizat există deja. Pentru a evita capcanele și contradicțiile deja menționate,

eu

Scanned with OKEN Scanner

În aceste cazuri, relația de călătorie este susținută de anumite dispozitive și proceduri specifice. O literatură a primității pune mai întâi sub semnul întrebării statutul primității care îi formează obiectul. Nu este o coincidență faptul că *Nopțile din octombrie* [3] ale lui Nerval încep cu capitolul intitulat *Realism* și că întreaga sa întreprindere este plasată sub semnul acestei idei obsesive.

> „Ce norocoși sunt englezii că pot scrie și citi capitole de observație lipsite de orice amestec de invenție romantică ! La Paris, ni s-ar cere să le presărăm cu anecdote și povești sentimentale, - care se termină fie cu moartea, fie cu căsătoria. Inteligența realistă a vecinilor noștri se mulțumește cu adevărul absolut.” (1,79-80)

În Nerval (și nu doar în NO) există o frică (chiar o incapacitate) perpetuă și declarată de a inventa și, implicit, o frică de roman. De-a lungul operei sale, el își avertizează cititorul că nu este romancier. El mimează savantul, arheologul, simplul jurnalist, orice, pentru a scăpa de „anatema [care] este pe bună dreptate exhalată [din ziarele pariziene] asupra imaginațiilor bizare care astăzi constituie școala adevărului”. (I, 109) Este vorba de o frică externă, în urma campaniei antirealiste și a amendamentului Riancey [4] care a interzis romanele sau de o anxietate internă cu privire la propria forță și capacitate de a reuși în această întreprindere? Rămâne adevărat că discursul lui Nerval este un discurs supus unei serii de constrângeri. Sau este vorba de o neîncredere în însăși posibilitățile romanului: „Într-adevăr , va reda romanul vreodată efectul bizarelor combinații ale vieții?” (I, 80). După o întreagă dezbatere, Nerval concluzionează că „Profesia de realist este prea greu de îndeplinit”. (I, 109)? Asta pentru că ia prea în serios ideea de a „face asta adevărat”. În loc să aleagă elementele cele mai elocvente ale realității, el vrea să fixeze totul și cu o exactitate iluzorie; Eșecul său constă în încercarea de a „dagherotipa adevărul” (I, 102) și în atingerea unui fel de hiperrealism care îl face să sacrifice bogate „resurse” (I, 102) pe care realitatea din jurul său i le-ar putea oferi. Imaginea dagherotipului, „instrument al răbdării care se adresează minților obosite și care, distrugând iluziile, opune fiecărei figuri oglinda adevărului” (I, 89), îl urmează pretutindeni. Valoarea dagherotipului este dublă pentru Nerval - dispozitivul este în același timp un intercesor, un mediator între realitate și reproducerea acesteia și un obstacol.

Scanned with OKEN Scanner

Numai. Acestea sunt două niveluri diferite de care Nerval este conștient. Este un instrument util atunci când servește ceea ce Strawson numește, în raport cu cuvintele, o „utilizare referențială unică" (1977, p. 9), atunci când fixează o imagine validă și importantă în clle-mcmc și pentru singurul moment în care se referă, fără nicio preocupare pentru generalitate. Însă este un instrument insuficient și înșelător în cazul utilizărilor „contrafăcute" sau „secundare" (Strawson, 1977, p.22), prin urmare conotative, specifice ficțiunii literare. Căci, după cum știe Nerval, „adevărul este falsul, cel puțin în artă și poezie" (I, 109). Adevărul literar este un fals real din punctul de vedere al utilizării referențiale unice, dar adevărat din punctul de vedere al utilizărilor secundare - iar dagherotipul nu poate face nimic în privința asta.

În orice caz, dintr-un motiv sau altul, realismul este asociat la Nerval cu un sentiment puternic de vinovăție, transformat în vis (NO, cap. XV). într-o sală de judecată și o scenă de proces care amenință să se termine cu „pedeapsa capitală". Acuzația este nemiloasă: „De la *realism* la crimă nu este decât un pas; căci crima este în esență realistă." (I, 116). „Moralitate" (titlul ultimului capitol) și concluzia este că renunță la „excesele unui realism prea absolut" (I, .18). În orice caz, romanul realist în sensul său actual este un eșec pentru Ne? val. Ar fi suficient să luăm în considerare parametrii unui discurs realist standard6 [pentru] a vedea acest lucru. prin comparație, cum discursul lui Nerval deviază sistematic de la aceasta. Sau, mai degrabă, o ia greșit; Prin utilizarea aparențelor sale, îi conferă noi semnificații și noi funcționalități. Dacă ar fi să încercăm să definim esența particulară a realismului lui Nerval, ar trebui mai întâi să observăm că, contrar abordării obișnuite a scriitorului realist care se străduiește constant să *realizeze (~* să facă, să prezinte drept reale) fapte inventate, Nerval lucrează la *derealizarea* realității , a propriei vieți, pentru a o prezenta drept ficțiune; Întrucât nu știe să inventeze, încearcă să transforme viața în artă și nu să creeze fragmente de viață artificială într-un spațiu fictiv. Ideea fundamentală care declanșează acest mecanism la Nerval este, contrar procesului obișnuit de plauzibilitate unde arta este o viață posibilă, că ceea ce se întâmplă sau s-a întâmplat în viață este un posibil subiect ficțional (vezi NO, cap. XXI). Orice poate deveni subiectul unui roman, cu condiția să fie bine povestit: ceea ce contează nu este ce se întâmplă, ci cum se face, „încrederea de a distra publicul" (I, 109) - care trebuie să fie „tehnica". Totul este

o chestiune de perspectivă și de alegere a cuvintelor; sau chiar convenție - trebuie să știi cum să joci jocul („Presupun că acest lucru nu este adevărat sau că este aranjat” (1.109). În acest sens, întreprinderea nervaliană este perfect definită de cea a lui Restif de la Bretonne, personaj din textul lui Nerval, *Les Confidences de Nicolas* (ILL) și alter ego al biografului. Să-l ascultăm pe Nerval povestind experiența lui Restil.

> „Cu o franchețe pe care nu o au toți scriitorii, recunoaște el
> . că nu-și putea imagina niciodată nimic, că romanele sale nu au fost niciodată, după el, altceva decât punerea în aplicare a unor evenimente care i se întâmplaseră personal sau pe care le auzise povestite; Aceasta este ceea ce el a numit baza poveștii sale. Când îi lipseau subiecte sau se simțea stânjenit de vreun episod, își crea o aventură romantică, ale cărei diverse răsturnări de situație, provocate de împrejurări, îi asigurau apoi primăveri mai mult sau mai puțin fericite. „ *Realismul literar* nu poate fi împins mai departe .” (II, 1093)

Asta înseamnă hiperrealismul pentru Nerval. Esența artei pentru el nu constă în conținut - nu există subiecte literare sau non-literare - ci în mijloacele de exprimare. De unde vine eșecul, având în vedere că, teoretic, posedă aceste mijloace („Înțeleg acest sistem, atât de favorabil pregătirilor unei povestiri...”, 1.449)? Aceasta deoarece cele două planuri (real <=> ficțional; oricare ar fi direcția traducerii nu sunt suficient distincte în conștiința autorului. Mișcarea *(efuzia* (unui în celălalt), definitorie pentru întreprinderea nervaliană în general, le confundă prea mult și șterge distanța necesară a unuia în raport cu celălalt și a subiectului în raport cu ambele. Nerval nu știe să evite pericolul pe care îl evidențiază analiza lingvistică și logică a lui Strawson (1977, p. 23), adică pericolul pe care îl însoțește ficțiunea (romanțul) de a „fi luată în serios” în sensul de a lua oamenii despre care vorbim ca fiind reali, de a-i considera ca având un referent real. Astfel, este perfect natural și corect să spunem că anumite afirmații conținute în Aventurile *domnului Pickwick* sunt *despre* domnul Pickwick când suntem siguri de faptul că aceste afirmații sunt doar ficțiune. Dar, de îndată ce părăsim acest plan, la întrebarea „Despre cine vorbește?” trebuie să răspundem cu „Nu vorbește despre nimeni”, fără a califica prin aceasta afirmația drept falsă sau absurdă.

Scanned with OKEN Scanner

Qfe Scanned with OKEN Scanner

Iată ce ignoră sau uită Nerval atunci când îi scrie lui Alexandre Dumas sub forma unei prefețe la Les *Filles du feu:*

> „Există, după cum știți, anumiți povestitori care nu pot inventa fără să se identifice cu personajele imaginației lor/..,)"
>
> Ei bine, crezi că antrenamentul unei povești poate produce un efect similar? că te poți întrupa, ca să zic așa, în eroul propriei imaginații, astfel încât viața lui să devină a ta și să arzi cu flăcările artificiale ale ambițiilor și iubirilor sale! Și totuși asta mi s-a întâmplat când am început să scriu povestea unui personaj care a apărut, cred, în perioada lui Ludovic al XV-lea, sub pseudonimul Brisa-eier. (1, 150/' '

După cum vom vedea mai târziu, eșecul realismului va fi întotdeauna legat pentru Nerval de eșecul romanului, care va rămâne pentru totdeauna „cartea irealizabilă". Acest lucru se încadrează în buna tradiție realistă, care vede în roman cea mai bună expresie a doctrinei și esteticii sale. Romanul îi este imposibil deoarece funcția referențială este prea anihilată de cele expresive și poetice - nu poate fi romancier din moment ce este prea poet, incapabil să respecte regula fundamentală a literaturii mimetice: maximum de informație și minimum de informator (Genette, 1972, p. 187). Contrar convenției realismului formal, el pune prea mult din el însuși în discursul său și într-un mod prea vizibil. Acesta este motivul pentru care experimentul său nu este sortit eșecului în poezie - problema pericolului semnalat de Strawson și menționat mai sus nu se mai pune acolo; În poezie, totul este serios, adevărat și irepetabil, toate elementele lingvistice sunt definite printr-o singură utilizare referențială, abia prin aceasta dobândind valoarea lor de generalitate.

Literatura de călătorie ca gen autonom este definită printr-o serie de trăsături caracteristice. Fără a epuiza toate aspectele sale, vom încerca în cele ce urmează să conturăm o specificitate a acestui tip de text în varianta sa nervoasă. Pentru Nerval, călătoria este expresia nevoii de a evada din sine în speranța de a se regăsi nou, proaspăt și liber. Călătoria este încă metafora posibilei evaluări, a examinării de sine, interiorul fiind asimilat peisajului exterior:

"curieuse épreuve, isolement salutaire pour l'homme qui sait échapper quelquefois aux molles contraintes de l'habitude et qui, après une âpre montée, se retourne et parvient à regarder sa vie d'un point unique et sublime, comme on parcourt de ses yeux, du haut du clocher de Strasbourg, le chemin qu'on vient de faire péniblement durant une longue journée."

(II, pp.886-887)

C'est encore la quête d'une unité originelle perdue – aussi, qu'il s'agisse du Nord, de Paris ou de l'Orient, le voyage est-il toujours conçu par Nerval comme un déplacement des marges vers un centre ce qui ne laissera pas d'imprégner la structure des récits. Mais c'est encore, et pas en dernier lieu, une tendance à se conformer à une mode, au goût du jour et nous retrouvons à ce propos les traits du discours soumis et assujetti déjà signalés plus haut[8]: Nerval associe le "goût des voyages" (titre d'un texte de 1838) à la modernité et le considère comme spécifique pour son époque ("les *paysagistes* littéraires sont presque tous de notre siècle" – II, 885). Il est de même conscient du fait que les "impressions" de voyage se sont peu à peu constituées en genre littéraire indépendant – il en fait une courte histoire ainsi qu'une esquisse de typologie des écrivains qui l'abordent. Quant à lui, comme toujours, il s'écarte de la norme: "je n'ai aucune des habitudes et des qualités du touriste littéraire" (II, 886). Pour lui, le "voyage" (au double sens de déplacement et de genre littéraire) devient un cadre formel, une matrice convenable où il peut couler une substance qui ne sait pas s'organiser autrement, le produit informe du vécu, de la pensée, de l'imagination et d'une érudition chaotique. Pour cette raison, l'exégèse l'a assez démontré, il faut se garder de lire les notes de voyage de Nerval comme un texte à valeur documentaire biographique. Aucun souci de vérité chez lui: il brouille les pistes, colle ensemble des itinéraires parcourus à des moments différents comme s'il s'agissait d'un seul, trajets et dates ne correspondent pas aux renseignements exacts et réels qu'on possède sur lui, des fragments de lectures sont donnés comme impressions prises sur le vif, il fait siennes les péripéties des autres, etc. Mais après tout, vécu ou pas vécu, l'auteur a l'excuse que ce qu'il écrit *pourrait* figurer dans une relation de voyage – c'est un réel possible – et, de ce point de vue, il semble répondre par-

Voi îndeplini cerințele lucrării deschise, în ceea ce privește reforma:

Cod QR scanat cu scanerul OKEN

Scanned with OKEN Scanne

„Informația nu este atât ceea ce se spune, cât *ceea ce poate fi spus.* Informația este *măsura posibilității de alegere în selecția unui mesaj"* (U. Eco, 1969, p. 87).

Totuși, regulile jurnalului de călătorie autentic sunt perfect imitate, iar cititorul neavizat ar putea interpreta textele lui Nerval ca atare. Din acest punct de vedere, literatura de călătorie a lui Nerval se bucură de un statut pe care l-am putea numi unic - se situează într-un spațiu hibrid între real și fictiv, nefiind nici unul, nici altul și ambele în același timp și definindu-se cu atât mai mult, prin acest fapt, ca literatură. În comentariul nostru, vom pune acest aspect între paranteze - dacă ceea ce spune este sau nu conform cu realitatea nu ne interesează - pentru a ne ocupa exclusiv de constituenții substanțiali și expresivi ai acestor texte ca literatură a primității.

Aspectul grafic. Relatările de călătorie iau cel mai adesea forma unor scrisori, impuse de însăși natura acestui tip de discurs: cel care călătorește, călătorul, își împărtășește impresiile cu un destinatar aflat în altă parte. Să citim primele propoziții din *„Călătorie în Orient"* și *„Lorely".* „Nu știu dacă *te* vor interesa prea mult rătăcirile unui turist care a plecat din Paris la mijlocul lui noiembrie." (II, 7, sn); *„* O cunoști la fel de bine ca *mine,* prietene, această Lorely..." (II, 773, sn). Literatura epistolarică este încă caracterizată de o dimensiune metatextuală pronunțată și de o mare importanță acordată materialității enunțului - referire la aspectul concret al scrierii, culoarea cernelii, calitatea hârtiei, circumstanțele producerii enunțului etc. Exemple : „Vă scriu dintr-o cafenea unde aștept să înceapă spectacolul; dar cerneala este cu siguranță prea proastă și amân restul observațiilor mele." (11,46); „Transcriu cinci rânduri aici pe o altă foaie de hârtie. Au trecut multe zile de când au fost scrise cele patru pagini precedente." (11.43).

În virtutea condiției sale în mod necesar epistolare, textul relatării de călătorie este în mod necesar fragmentat în substanțialitatea sa materială - include numeroase segmente care pot deveni tot atâtea diviziuni de capitole (cuprinsurile din *Voyage en Orient* și din *Lorely* sunt elocvente în acest sens). [9] Situația nu se schimbă dacă este vorba de un jurnal de călătorie - notițele făcute pe măsură ce călătoria progresează

are loc întrerupându-se la intervale de timp mai mult sau mai puțin egale. Altfel, dacă întreaga călătorie este relatată ulterior, ea este deja o amintire, este deja o experiență trecută, practica discursivă este diferită și trecem la nivelul secundității. Dacă relația este publicată treptat, sub formă serială (cazul multor texte nervaliene), articulațiile sunt egale și din cauza unor constrângeri externe. Din punctul de vedere al cantității totale a textului, lungimea acestuia și numărul de secvențe depind de un alt factor extern, durata călătoriei. *Nopțile din octombrie,* „povestea fidelă a trei nopți din octombrie" (1.118), se întinde pe 39 de pagini (edițiile Pléiade), 26 de capitole, în timp ce relatările despre călătorii lungi (în Est, în Nord) se desfășoară pe sute de pagini (vezi tonica II a ediției Pléiade). Fragmentarea este încă perceptibilă grafic prin inserarea în text a unor elemente străine, fragmente ale realității, menite să autentifice relatarea. Aceasta este ceea ce putem numi, cu un termen drag lui Nerval, latura „dagherotipică" a literaturii de călătorie, care se referă la reproducerea așa cum este, sub formă de citate, a unor texte reale precum: afișe, anunțuri, inscripții etc. Să citățm, de exemplu, în *Nopțile din octombrie:* „afiș bizar" reprezentând regulile unei goguete, „Societatea lirică a trubadurilor " (1.90); indicatorul care arată prețurile la brandy în Domforl (1,96); „imensul afiș roșu" care anunță spectacolul femeii din merinos ([,. 103-104), însoțit de următoarea notă a lui Nerval, în josul paginii: „Tot ce este în aceste povești fiind adevărat, autorul a depus afișul la birourile *T Illustration,* unde este vizibil."

Considerăm acest tip de procedură tipică literaturii primității, care nu intră în relație cu realitatea numită, nu o recompune, ci se mulțumește să o noteze și să construiască un simulacru paralel. În această abordare, rolul predominant este atribuit cvalisemnelor care exprimă aparențe simple.

În aceeași categorie se încadrează și unele dintre cuvintele reproduse cu caractere italice. Am văzut că distribuția caracterelor italice într-o masă de text scris cu caractere romane influențează considerabil ritmul vizual al paginii și nu poate fi ignorată pentru o înțelegere completă a sensului general. Italicele pot denota lucruri diferite în registre diferite. Doar următoarele sunt luate în considerare ca semne de calificare:

Scanned with OKEN Scanne

cuvinte străine, reproduse de Nerval în text pentru a obține un efect de culoare locală (exemplele sunt foarte numeroase în *Voyage en Orientrf* în *Les Nuits d'Octobre,* același rol este asumat de cuvintele populare și argotice, specifice orașului Pantin, „Paris întunecat", „canaille Paris", numit în argou „Pantruche" (1.88). Trebuie spus că aspectul lingvistic este unul dintre cele care îl interesează cel mai mult pe călătorul Nerval, iar italicele nu sunt decât expresia grafică a impresiei de stranietate sonoră care îl izbește și îl fascinează ca o mască ce acoperă adevărata esență a lucrurilor. Aceleași observații sunt valabile și pentru numele proprii străine, rupând, prin sunetul lor neașteptat, monotonia textului.

Un alt element definitoriu pentru structura generală a relației de călătorie este tendința spre încorporare. Pe parcurs, auzim povești, visăm, dăm peste o carte necunoscută - tot atâtea bucle ale itinerariului (și ale textului). Povestirea de călătorie este o carte receptacul pe care se altoiesc texte secundare care, luate în sine, s-ar putea să nu mai fie de importanță primordială. Dacă, din punct de vedere semantic, relația cu povestea-cadru este mai mult sau mai puțin strânsă, din punct de vedere formal, tehnica este foarte rudimentară, echivalând cu o simplă altoire. Cel mai frecvent procedeu este cel al citării - în toate cazurile, narațiunea încorporată păstrează un grad destul de ridicat de autonomie în raport cu narațiunea-cadru (Acesta nu este cazul, după cum vom vedea, pentru scrierile despre secunditate). Cel mai elocvent exemplu este oferit de cele două povestiri de amploare incluse în *Călătoria spre Est: Istoria califului Hakem (Druși și maroniți,* III) și *Istoria reginei dimineții și a lui Soliman, prinț al geniilor (Nopțile lui Ramazan,* III), care pot fi desprinse de textul încorporat fără a dăuna nici acestuia din urmă, nici primei. Putem adăuga la aceasta *Visul lui Polifil (Introducere: Spre Est,* cap. XIV), de proporții mai mici, dar importantă pentru ex te-ul metalic al lui Nerval, unde se pune problema tehnicii citatului pe care acesta preferă să o folosească decât să se inspire „din surse grecești și latine bune" (11.71). Prin orientarea lor tematică, textele menționate își găsesc, la un alt nivel, locul în mitologia nervaliană. [10] O situație ușor diferită poate fi observată în *Nopțile*

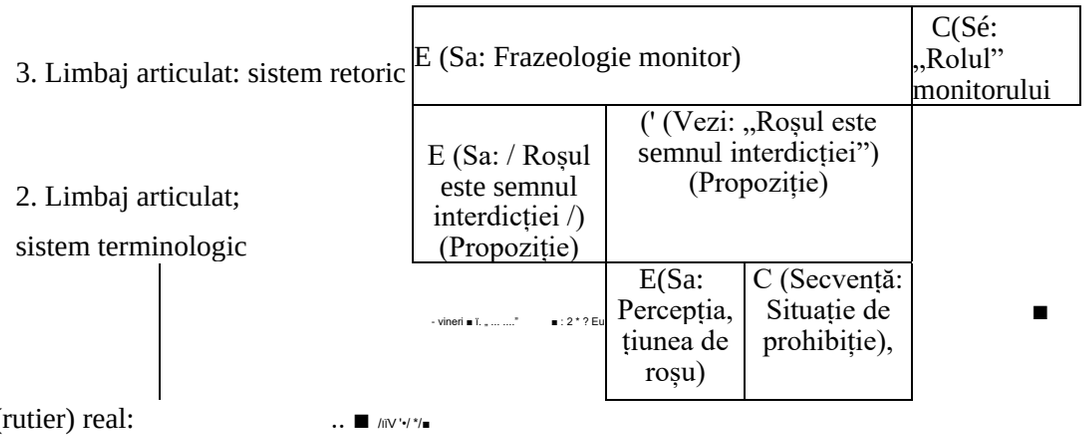
. *din octombrie.* Aici, narațiunile încorporate sunt narațiuni de vis (cap. XVII, XVIII, XXV), izvorând, prin urmare, din aceeași sursă - legea naratorului. Totuși, acestea sunt considerate narațiuni secundare deoarece operează o dublă ruptură: a) la nivelul conștiinței unde se situează imaginile avute în vedere și b) la nivel discursiv - discursul oniric (vezi mai jos) este închis în discursul „realist", constatai!!' și perceptiv la simpla traversare a călătorului. Referentul lipsit de ambiguitate care ar trebui să fie perceptibil și realitatea materială este înlocuit de referentul trecător și impalpabil al narațiunii onirice. Acesta este unul dintre motivele (există și altele) pentru care *Octombrie Nights* alunecă într-un spațiu hibrid între primat și alte niveluri. Un titlu precum *Reflecții* (cap. XX) și o propoziție precum „Să ne recompunem amintirile" (I, 107, incipitul aceluiași capitol) conferă textului un caracter dialogic, specific celei de-a doua categorii; Narațiunea onirică, pe de altă parte, face apel la legisemne și simboluri, definind terțitatea.

Așa cum am definit-o (vezi mai sus), esența literaturii constă în verbalizarea experienței unui sine în contact cu lumea, precum și în reprezentarea și interpretarea acestei lumi și a acestei verbalizări (dimensiunea referențială și autoreferențială a discursului literar). Una dintre problemele cheie este mecanismul de trecere a codurilor non-lingvistice în spațiul verbal și textualizarea lor. Acesta este un aspect decisiv pentru relația de călătorie deoarece călătoria fiind o încrucișare concretă și materială de coduri, povestea de călătorie este o încrucișare verbalizată a unor coduri nonverbale, verbalizate la rândul lor. Prin urmare, este vorba de a lua în considerare modul în care un tip de comunicare nonverbală este transformat în structuri verbale semnificative.

Din acest punct de vedere, mecanismul ar putea fi surprins de definiția a ceea ce Granger numește semiologie II care propune să elibereze, din experiența umană trăită, relații de sens; „Își propune să transmute experiența trăită într-o structură-obiect." Această susținere a unui sistem non-verbal (real) de către sistemul lingvistic este examinată de Barthes în raport cu sistemul vestimentar (1967, cap. 3), sub forma unei articulații ternare compuse dintr-un cod real, un sistem terminologic sau

Scanned with OKEN Scanne

denotativ și al unui sistem retoric sau conotativ, reprezentabil prin următoarea diagramă, unde vom introduce și exemplul dat de Barthes cu privire la codul rutier:


3. Limbaj articulat: sistem retoric
E (Sa: Frazeologie monitor)
C(Sé: „Rolul" monitorului
2. Limbaj articulat;
sistem terminologic
E (Sa: / Roșul este semnul interdicției /) (Propoziție)
(' (Vezi: „Roșul este semnul interdicției") (Propoziție)
E(Sa: Percepția, ținunea de roșu)
C (Secvență: Situație de prohibiție),
1. Cod (rutier) real:

Să observăm faptul că transformarea obiectului în limbaj, trecerea de la un nivel la altul, într-o direcție ascendentă, se realizează printr-o *practică scriptică* . Aceasta va fi diferită în funcție de nivelul 2 sau 3 (strict denunțător sau capabil să dezvolte semnificații conotative și să dobândească o dimensiune retorică). Trebuie făcută o distincție între descrierea literară, ficțională (indiferent de funcția sa ornamentală sau explicativă) [12] și descrierea „reală", care este cea a relatării (descrierea obiectelor reale; a persoanelor, acțiunilor sau imaginilor). Tehnica de transformare a obiectului T în limbaj este însă aceeași; Ceea ce diferă este statutul obiectului descris (referentul, vezi mai sus), scopul procesului de descriere și funcționalitatea sa în ansamblu, precum și relația cu descriptorul.

Scriitorul de călătorii nu alege, sau mai degrabă, încearcă să nu aleagă, întrucât, în orice caz, descrierea sa nu poate fi exhaustivă. El înregistrează, într-un mod mai mult sau mai puțin neutru, ceea ce percepe prin simțuri, într-un prezent imediat și într-o succesiune întâmplătoare care este cea a realității însăși, care va fi și cea a scrierii sale („Îmi întrerup aici itinerariul, vreau să (citesc această înregistrare, zi de zi, oră de oră, a impresiilor locale, care nu au alt merit decât o realitate meticuloasă." - VO. II, 425). În comentariile la „Călătoria în Orient" (am călătorit prin [această] carte) și în judecățile sale retrospective, Nerval insistă asupra simplității , naivității, chiar monotoniei discursului său, datorate sărăciei realității:

> *„Adevărul umil* nu are resursele imense ale combinațiilor dramatice sau romantice. *Adun unul* câte unul evenimente care nu au merit decât prin *însăși simplitatea lor* și știu că ar fi ușor, totuși, chiar și în relatarea unei

traversări atât de vulgare precum cea a Golfului Sirian, să dau naștere unor incidente cu adevărat demne de remarcat; dar ^ ea *' se strâmbă lângă minciună și este mai bine, mi se pare, să spunem *naiv,* precum navigatorii antici: Într-o zi, nu am văzut nimic pe mare decât o bucată de lemn plutind din întâmplare; alta, doar un pescăruș cu aripi gri... până în momentul mult prea rar când acțiunea se încinge și se complică: o canoe de sălbatici care vin să aducă igname și purcei de lapte copți." (11.271, sn) • .

ARE

„Ce să-ți mai spun, prietene? Ce interes ai fi găsit în aceste *scrisori încurcate, împrăștiate, amestecate cu fragmente de jurnale de călătorie și legende adunate la întâmplare.* Tocmai această dezordine este garanția sincerității mele; ce am scris, am văzut, am simțit. - Am greșit oare *relatând* atât de *naiv* o mie de incidente mărunte, disprețuite de obicei în călătoriile pitorești sau științifice?" (11.628, ș.n.)

Am evidențiat în fragmentele de mai sus elementele care definesc ceea ce Nerval numește, în ceea ce privește descrierea insulei Cycre, „stilul itinerariului" (II, 1296, n. 6); Principalele caracteristici ar fi: naivitatea, simplitatea, întâmplarea, dezordinea, sinceritatea în sensul fidelității absolute față de adevărul „văzut". Nerval face, de asemenea, distincția între călătoriile literare și cele de alt tip („pitoresc sau științific "). Acest tip de deplasare, pe care îl numește și „voyage descriptioni" (L. 218, I, 1035), este plasat imediat sub semnul descrierii. O primă trăsătură definitorie a descrierii la nivelul primei este, așadar, absența selectivității, a imediatității, a „sincerității" mergând până la naivitate - cu alte cuvinte, simpla percepție a realității neînsoțită de o interpretare simbolică. Anticipând ceea ce urmează, putem deja afirma că, spre deosebire de această neutralitate descriptivă a primității, la nivelul secundității, alegerea detaliilor demne de a fi incluse într-o descriere se face în funcție de semnificația lor în confruntarea a două entități, în timp ce la nivelul terțității, în funcție de capacitatea lor de generalizare și simbolizare. Din acest punct de vedere, descrierea în „stil itinerar" a primității are statutul unei para-:fiasc- a textului-lumii care i se oferă călătorului, operând în același timp și ca o 104

Scanned with OKEN Scanner

expansiune și. o reducere a elementului parafrazat. Având în vedere călătorul nu este doar cel care privește, ci traversarea sa este și o descifrare a semnelor (și pentru Nerval în primul rând), descrierea sa nu este pur și simplu o parafrază substitutivă, denotatoare, vizând echivalența directă cu enunțul parafrazat, ci și o parafrază oblică, conotativă, care propune dezambiguizarea primului enunț . În ciuda limitelor primatului, discursul literar își păstrează statutul de mediator mediat, iar limbajul își păstrează puterea de instrument de organizare a lumii și a societății (Benveniste, 1966, pp. 82-83), de categorizare a obiectelor și a relațiilor, prin introducerea de semnificații în aparenta inocență a lumii. Totuși, să nu ne lăsăm păcăliți de neselectivitatea și aleatoriul primei-aținte - la prima vedere este vorba doar de un simplu inventar; și chiar dacă ar fi așa, inventarul nu este niciodată neutru; ea depășește întotdeauna simpla observație pentru a deveni o însușire a elementelor enumerate (Barthes, 1972, pp. 92-93). De asemenea, lumea lui Nerval *(* Orientul său, Germania *sa* , Parisul *său* etc.) nu este pur și simplu cea pe care o traversează, cea în care poate fi văzut, ci cea pe care o vede și despre care vorbește, cea care îl face să reacționeze.

Relatările de călătorie ale lui Nerval folosesc foarte des termenul „ *efect"* - ar fi posibilă o analogie cu efectul semiotic al lui Peirce? Să luăm un exemplu:

> „Am mers apoi cam o leghe și am ajuns într-un spațiu considerabil care producea efectul unei păduri întunecate și dese."
> De îndată ce puneai piciorul în aleea principală, totul se lumina instantaneu și producea *efectul* unui incendiu imens. Dar nu erau decât artificii și substanțe bituminoase împletite în ramuri de primă clasă." (II, 225-226, sn)

După cum putem vedea, în percepția realității există un joc perpetuu al ființei și al aparenței, al adevărului și al falsului. Realitatea nu este ceea ce este, ci ceea ce devine ca urmare a efectului produs. Acest efect este suma sentimentelor și senzațiilor [15] cauzate de acordul sau neacordul realității externe cu propria stare:

Scanned with OKEN Scanner

> "Il faisait très froid. Cela n'ét it pas gai, mais c'était en rapport avec mes sentiments intérieurs. ' (11,65)

Ici encore il devient possible d'interpréter les choses à travers le pensée peircéenne car ces sentiments et sensations ne sont, à notre avis, que interpretanții imediați generați de cvalisemne și indicii lui Q , primitatea. [16] În primul rând, știm că fiecare interpretant este un *efect* al semnului; În al doilea rând, această interpretare „afectivă", adesea falsă sau nefondată din punct de vedere logic (criteriul terței) ni se pare că corespunde în toate privințele experienței nervaliene a călătoriei, așa cum este abstractizată de acest raționament al lui Peirce:

> „Primul efect semnificat propriu unui semn este un sentiment pe care semnul îl produce. Aproape întotdeauna are un sentiment pe care ajungem să-l interpretăm ca dovadă că înțelegem efectul propriu al semnului, deși fundamentul său în realitate este foarte fragil." (5.475, p. 130)

Însă, așa cum arată Peirce, orice descriere este falsă (1.375) și niciuna nu ne permite să distingem realul de lumea imaginației. Din acest motiv, indicii devin necesari - „(Aveam de gând să scriu o propoziție care să fie o *indicație)"* (II, 63, sn) scrie Nerval într-o paranteză metatextuală, perfect conștient de valoarea și de marele său rol în actul semic. De-a lungul călătoriei care este voiajul, realitatea este „semnalizată" călătorului-scriitor, descifrator de semne, prin elemente (fapte) imediat perceptibile care dezvăluie lucruri despre alte (lucruri) care nu sunt (perceptibile) [17] într-un joc de aparență/esență, ființă/aparentă.

Prin intermediul unui indice, realitatea atrage atenția asupra sa, surprinde cu o lecție imperativă, traductibilă în afirmații de tipul „privește acolo" sau „atenție" (Peirce, 2.283-2.291; 2.305-2.306, pp. 153-161). Acestea (indiciile) nu au nicio asemănare semnificativă cu obiectul și îndreaptă atenția către acesta „printr-un impuls orb", în afara operațiilor intelectuale, deoarece acțiunea lor depinde doar de asocierea prin contiguitate. Hainele unei persoane indică apartenența sa, un ceas - indică ora, aspectul unei case - starea locuitorilor săi; prezența sau absența unei inscripții sau a unui semnal [18] oferă informații despre

traseul, orientează în spațiu - toate acestea sunt elemente material perceptibile, indispensabile călătorului. Cu o singură condiție - să știe să- i descifreze sensul, să fie în posesia codului. Între călător și spațiul-timpul pe care îl traversează se stabilește un tip special de comunicare, realizată în principal pe baza unor indicații

și a emiterii de acte semiotice de tip informațional, interogatoriu sau ordin. [19] Este interesant de observat că, la un alt nivel, se stabilește un tip similar de comunicare între textul-relație de călătorie și cititorul său, cu schimbări de roluri - cititorul este, de data aceasta, călătorul (să ne amintim de Barthes cu definiția sa a lecturii ca traversare a codurilor), în timp ce textul este un substitut pentru realitatea percepută de naratorul *I.* Pentru că, trebuie spus, relatările de călătorie sunt întotdeauna scrise la persoana întâi. Nerval începe astfel capitolul XXII din *Nuits d'Octobre,* intitulat semnificativ *Itinéraire'.*

> *explicat* încă cititorului adevăratul *motiv* al călătoriei mele la Meaux... Este potrivit să recunosc că nu am nicio treabă în această țară; dar, întrucât *publicul francez* vrea întotdeauna să știe motivele pentru orice, este timpul *să subliniez* acest aspect. *”* (I, 111, sn)

Pe lângă prezența explicită a „cititorului” ca destinatar circumstanțial („publicul francez”), ar trebui să subliniem și această nevoie imperativă de a „explica” și de a „indica”. Acestea sunt două tipuri de acte pragmatice care presupun o corespondență minimă, în termeni de cod și referință, între emițător și receptor. Folosind termeni împrumutați de la Strawson (1977, cap. IV), observăm că emițătorul operează cu referințe identificatoare care implică comunitatea cu cunoștințe identificatoare ale receptorului. De exemplu, călătorul Nerval informează sau nu informează cititorul în funcție de faptul dacă intră în joc principiul prezumției de ignoranță („adevăratul motiv al călătoriei mele”) sau, respectiv, principiul prezumției de cunoaștere - el nu explică nimic despre Meaux, fiind sigur de cunoașterea implicită a destinatarului care știe că este vorba de o localitate situată la nord-est de Paris. Din acest punct de vedere, este posibil, într-un raport de călătorie, să se facă împărțirea între elementele (locuri, monumente, persoane, evenimente etc.) „explicate”, „indicate” și cele neexplicate. Prezența sau absența fostului

Aplicarea depinde, așa cum am văzut, de modul în care emițătorul evaluează orizontul de așteptare (sinonim în ultimă instanță cu „cunoașterea identificatoare") al receptorului. Dacă s-ar fi adresat unui prieten japonez care nu avea cunoștințe geografice despre regiunea pariziană, Nerval s-ar fi simțit obligat să-i explice „Meaux". Pe de altă parte, el multiplică explicațiile iluminatoare când este vorba de țări și popoare îndepărtate *(Voyage en Orient, Lorely,* însemnări de călătorie asupra țărilor Nordului).

Pe de altă parte, dacă privim lucrurile din punctul de vedere al receptorului (cititorului), elementele la care se face referire în relație vor fi mai mult sau mai puțin clare, mai mult sau mai puțin recognoscibile, mesajul va fi mai mult sau mai puțin codificat, explicațiile utile sau superflue, în funcție de cunoștințele sale identificatoare. În acest spațiu situat între prezumția de ignoranță/cunoaștere, din partea emițătorului, și cunoașterea identificatoare a indivizilor, din partea receptorului, se decide gradul de audiență al unui reportaj de călătorie. În acest sens, putem observa că validitatea și specificitatea relației de călătorie rezidă în esență în această dimensiune pragmatică. La care trebuie să adăugăm că, dacă o „explicație" poate fi superfluă, în cazul în care nu adaugă nimic informațiilor deja existente, o descriere nu este. Dacă o concepem ca pe o parafrază (vezi mai sus), ea modifică într-un fel ceea ce este descris - după cum am văzut, nici simpla alegere, nici simplul inventar nu sunt inocente. Presupunând că descrierea nu adaugă nimic la ceea ce este descris, atunci când este fotografică, ea poate avea o funcție retorică ornamentală; în plus, comunică informații despre descriptor, chiar dacă doar din unghiul său de vedere, astfel încât o descriere nu este niciodată „obiectivă". Să observăm, de asemenea, că descrierea practicată în relația de călătorie, dat fiind că privește lucruri reale, unice, este un tip de *descriere identificatoare* (Strawson, 1977, p. 93) care izolează un lucru în fluxul percepției și care nu se aplică niciunui alt lucru.

În fidelitate față de perspectiva logică adoptată, ar trebui să se ia în considerare în continuare procedurile descriptive specifice literaturii despre primatețe în termeni de definiție, deoarece a descrie înseamnă a numi, a eticheta, a clasifica lucrurile; iar a numi înseamnă, într-o oarecare măsură, a defini, în orice caz, a acorda dreptul la existență verbală, cel mult. Doar o definiție, ca specificare a condițiilor de utilizare corectă, clasificatorie

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

cerințele [contextuale] și vizează doar generalul; sau descrierea identificatoare a relației de călătorie este, prin excelență, un fragment de spațiu-timp T, puternic ancorat în context. Sau, în acest caz, poate ar trebui să stabilim parametri logici ai descriere-definiției care ne permit să o încadrăm într-una dintre clasele recunoscute de definiții.

Dacă cititul este o încrucișare a codurilor, în cazul literaturii. călătorie, și chiar de orice alt tip, această traversare trebuie înțeleasă în două moduri, chiar dacă cele două niveluri se suprapun într-unul singur. Există, pe de o parte, codul ca sistem de constrângeri și norme care guvernează funcționarea textuală (indicator de gen, protocol de lectură etc.); și, pe de altă parte, problema deja menționată a articulării codurilor non-verbale ale lumii reale cu universul esențial verbal al textului. De dragul simetriei, și nu numai pentru asta, s-ar putea spune că (adevărata) călătorie este o lectură a lumii-text și o descifrare a codurilor sale încâlcite, în timp ce cititul este o călătorie în lumea textului, cu descifrarea respectivă a unor coduri specifice. În cele ce urmează, vom încerca, bazându-ne evident pe textele lui Nerval, să evidențiem principalii factori care îi permit călătorului să comunice cu lumea pe care o traversează și pe care o consideră demnă de a trece în universul cuvintelor. [21] Dintre numeroasele definiții ale conceptului de cod date în dicționare și lucrări de specialitate, am ales-o pe cea a lui Jean Dubois (1973, p. 92), deoarece servește cel mai bine scopului nostru actual: „Un *cod* este un sistem de semnale - sau semne, sau simboluri - care, prin convenție prealabilă , este destinat să reprezinte și să transmită informații între sursa - sau emițătorul - semnalelor și punctul de destinație - sau receptorul.”

Să observăm ierarhia semnalelor! semne/simboluri care sunt modelate pe seria ternară atât de des invocată până acum - primitate/secondeitate /treiitate. [22] Am evidențiat deja preponderența cvalisemnelor și dimensiunea indexică (în raport cu semnalele) a codurilor implicate în relația de călătorie. Sau, mai degrabă, aceleași coduri își pot schimba statutul în funcție de perspectiva din care sunt privite - o îmbrăcăminte sau un gest, de exemplu, poate fi un cvalisemn, un sinsemn sau un legisemn. Dar realitatea călătorului este, prin definiție,

ţiune, o realitate care se semnalează şi (se) indică pe sine - nu este nici experienţă evenimentială, nici lege generală, sub sancţiunea schimbării statutului.

Am încercat să facem o clasificare şi o examinare, ale cărei rezultate nu pot fi reproduse integral aici, a diferitelor coduri care pătrund în sfera perceptivă a scriitorului-călător în timpul călătoriei sale de lectură. Am distins mai întâi două mari clase pe care le-am denumit: a) *coduri de inserţie* şi b) *coduri de schimb* (fie că este vorba de schimb de valori sau informaţii). Să precizăm că distincţia s-a făcut pe baza unei preeminenţe deoarece codurile de inserţie sunt şi coduri de schimb (în special de informaţii) şi acestea sunt în acelaşi timp coduri de inserţie. Prima categorie include, pe de o parte, coordonatele spaţiale, cu dubla lor ipostază - naturală şi culturală; pe de altă parte, coordonatele temporale. A doua clasă include diverse sisteme semiotice non-lingvistice, cum ar fi codurile vestimentare, codurile alimentare, codurile de mobilier, gesturile (şi diverse alte practici kinetice) şi practicile legate de manipularea banilor, să le numim codul financiar.

Spaţiul este însăşi condiţia desfăşurării călătoriei, cadrul care permite dezvoltarea mişcării şi a altor practici de comunicare posibile prin deţinerea diferitelor coduri enumerate mai sus. Ne putem întreba în ce măsură spaţiul este un „cod" şi care poate fi justificarea încadrării sale. Considerăm ca atare spaţiul care, intrând în câmpul perceptiv al subiectului, este investit de acesta din urmă cu o anumită încărcătură semantică. Am folosit în mod deliberat termenul „coordonate" (spaţiale şi temporale), deoarece în această ipostază ele (spaţiul şi timpul) devin coduri de inserţie (sau chiar de orientare).

Spaţiul călătorului este mai presus de toate un itinerar (vezi mai sus), marcat de un sistem de relee codificate: staţii, porturi, localităţi, puncte de plecare sau de sosire, identificabile cel mult pe o hartă (un sistem prin excelenţă de codice pentru transcrierea grafică a realităţii). Deşi s-a făcut o distincţie între spaţiul natural şi cel cultural, se poate spune că prima dimensiune este aproape complet anihilată, ştearsă de a doua. Natura este culturalizată constant de către călător - pe de o parte, deoarece acceptă altoirea spaţiilor culturale (oraşe, monumente, drumuri, grădini, dezvoltări), pe de altă parte, deoarece devine „peisaj"

Ş Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

„ge”. Cât despre peisajul nervalian, acesta este foarte adesea un clișeu romantic - în literatura de călătorie cel mult - și, prin urmare, foarte codificat. Nerval îl abordează în orice caz ca pe un gen sau un procedeu care trebuie neapărat să apară în acest tip de text:

> „Sunt obligat să mă întorc *la o slujbă de descriere.”* (L 213 bis, 1, 1031, sn)
> „Când mi-ai scris, eram în *Valois, creând peisajul pentru* acțiunea mea. Mă întorc acolo la prima rază de soare. Am găsit niște lucruri bune și au nevoie de dezvoltare. Pentru mine, e terminat, adică scris cu creionul pe o mulțime de bucăți de hârtie, pe care nu trebuie decât să le rescriu: o muncă asiduă de trei sau patru zile; *dar trebuie să mă întorc ca să descriu o vânătoare de vidre și pentru detalii despre obiceiuri.”* (L 215 bis, I, 1033, sn)
> „Mă întorc din Chantilly, unde am fost să *fac o fotografie a - peisajului.”* (L 233,1, 1048, sn)

După cum putem vedea, mișcarea este mai presus de toate un pretext pentru scris; Privirea unui peisaj nu este o contemplare onirică, ci studiu, muncă de observație și transcrierea ei necesită o tehnică riguroasă și o stăpânire a mijloacelor care ne duce cu gândul la pictor. El observă ce este demn de a fi transcris. După cum vom vedea mai târziu, la nivelul secundității și al terțității, peisajul și spațiul în general vor căpăta noi dimensiuni. Totuși, putem deja sublinia conotațiile simbolice și supranaturale care dublează aspectul vizibil al anumitor locuri: peșterile și vulcanii care sunt căi de acces către infern, de exemplu, călătoria subterană fiind una dintre temele majore ale operei lui Nerval.

Articulația natură-cultură este perceptibilă mai ales prin prezența vestigiilor și ruinelor ca ornament obligatoriu al peisajului - exemplele în *Orient, Lorely* etc. sunt nenumărate. Minele, rămășițele, urmele, resturile sunt o adevărată obsesie a călătorului Nerval care pare să vadă doar asta și care trage, înspăimântat, concluzia că „Egiptul este un vast mormânt” (11.93) - este expresia angoasei sale în fața fragmentarului, a prafului, a împrăștierii, semn al unei armonii originare pierdute, al unui trecut irecuperabil „distrus, rase de pământ, de nerecunoscut” (11.93). Nerval se oprește adesea asupra descrierii unui monument arhitectural [23] (catedrală, templu, palat).

case) și, de teamă că scrierile sale ar fi luate drept romane, a adoptat tonul și limbajul specialistului (arheolog, istoric, critic de artă), imitând obiectivitatea și neutralitatea. Uneori chiar nu ezită să împrumute descrierile altor călători care au trecut prin aceleași locuri înaintea lui, prin citare, simplă însușire sau copiere (cele mai numeroase exemple se găsesc în *Voyage en Orient)* . În orice caz, este foarte fericit când găsește un loc nedescris încă de alții, astfel încât să-l poată exploata singur:

> „Dar nu admirați toate aceste detalii frumoase, realizate în stilul unui itinerariu ? Asta pentru că Cythera modernă, nefiind pe ruta obișnuită a călătorilor, nu a fost niciodată descrisă pe larg și voi avea cel puțin meritul de a fi spus chiar mai multe decât turiștii englezi." (11.1296)

Există anumite locuri tipice și privilegiate în parcursul lui Nerval, așa cum există o dialectică complexă între interioritate și exterioritate și mai ales între sus și jos - ascensiunea este întotdeauna articulată la Nerval cu coborârea, fie și numai pentru simetria antonimică a termenilor. Locurile căutate sunt întotdeauna cele cu un centru în jurul căruia este atrasă periferia: în sfera națională - insulele, în cea culturală - orașele, insule culturale în spațiul natural. Acestea sunt adesea labirintice (11.98) iar descoperirea centrului „înflăcărat și luminat" înseamnă siguranța luminii („Lumina m-a atras ca niște fluturi", II.860), a rătăcirii imposibile, înseamnă atingerea punctului originar și generativ al întregului. Pentru că întreprinderea nervaliană este prin excelență menită să rezolve contradicțiile unui Orient dezorientat (Jeanneret, 1980), ale unui cerc cu centrul gol. Locurile privilegiate sunt spațiile de sinteză: printre monumente, piramidele, cu multiple semnificații, „monument al misiunii kainite: trup și suflet al raselor suferinde, loc de comunicare între iad, pământ și cer, mormânt și crisalidă, *model* care asigură renașterea poetului creator prin însăși opera sa." (G. Schaffer, 1967, p. 17)* Nerval dedică o întreagă secțiune (4 capitole) din ciclul *Les Femmes du Caire* descrierii piramidelor și explicării ritualurilor de inițiere în misterele lor.

Același statut de spațiu-sinteză îl au orașele care amestecă oameni de tot felul, cele mai diverse obiceiuri și practici, cro-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

cele mai divergente ianțe - imaginea simbolică este Constantinopolul, orașul „toleranței universale". Orașul este un spațiu-sinteză în primul rând, deoarece este un cadru propice unei fuziuni de coduri care se realizează cel mai bine în timpul a două evenimente de sinteză care au loc acolo: festivalul și spectacolul - alte puncte cheie ale mitologiei nervaliene. Orașul cuprinde la rândul său și alte spații privilegiate: în primul rând, teatre și cafenele. THE. în primul rând, este spațiul iluziei artificiale, dar indispensabile, un substitut pentru vise în viața reală (vezi mai jos). O parte considerabilă a notițelor de călătorie ale lui Nerval este ocupată de relatări reale despre spectacole și de descrieri ale teatrelor. Viața reală însăși este foarte adesea concepută ca un spectacol, iar locurile vizitate ca decoruri, iar hainele obișnuite ca costume. Cafenelele sunt punctul direct de contact cu viața orașului, spațiul care adăpostește conversații prietenoase și facilitează relațiile umane; Acestea sunt și insulele de lumină din rătăcirea nocturnă (vezi ca prototip „cafeneaua oarbă" în *Nopțile din octombrie* și capitolul *O noapte la Londra* din ciclul *Un tur în Nord).* Din punctul de vedere al codurilor evidențiate, cafeneaua, restaurantul și avatarele lor denumite în toate limbile țărilor traversate permit o „excursie" (cu dublu sens) în specificul limbajelor culinare ale diferitelor popoare.

Timpul călătorului este un prezent perpetuu - prezentul primului caracter, al tinereții și al senzației surprinse pe loc. Timpul călătorului este încă o serie continuă de indicații precise despre zile și ore, plecări, sosiri, programări, începuturi de spectacole, festivaluri, deschiderea și închiderea muzeelor etc., fără de care călătorul nu se poate lipsi sub sancțiunea de a-și rata planurile. Din această perspectivă, timpul poate fi considerat un cod. Însăși forma notelor de călătorie este adesea cea a unui jurnal format prin excelență din succesiunea unor date riguros înregistrate (vezi în *Voyage en Orient* capitolele VI-X ale secțiunii *Introduction: versus LOrient,* intitulată în altă parte „continuarea jurnalului"). Când lipsesc indicațiile temporale precise, acestea sunt înlocuite cu referințe de tipul „ieri seară", „mâine dimineață", „acum două zile" etc., care se justifică doar în raport cu [timpul prezent] al actului lingvistic al relației.

O altă categorie de indicații, la fel de precisă, se referă la [lungimea] traseelor de la un punct la altul, făcând ca spațiul de joncțiune să fie

timp într-o contribuție proporțională. Călătorul nu are amintiri și nici planuri pe termen lung, deoarece trecutul și viitorul său sunt imediate, dându-i strania impresie de a fi detașat de tot și de a aparține tot ceea ce întâlnește în calea sa. Mișcându-se, fuge simultan de ceea ce lasă în urmă și aleargă după ceea ce are în față, chiar dacă este vorba de o traiectorie circulară. Și totuși, călătorul își trage uneori respirația, se oprește și contemplă panorama spațiu-timpului traversat. Acesta este momentul în care își permite să se delecteze cu cele mai fanteziste visări cu ochii deschiși, în care ar vrea să oprească timpul și să desființeze distanțele. Apoi el evadează din timpul imediat pentru a se insera în timpul cosmic. O astfel de încercare este relatată în *„Note de călătorie”, „Un tur în Nord”.* Fragmentul merită reprodus în întregime, întrucât este elocvent pentru abordarea nervaliană în general:

> „Două ore, da, două ore sau cam așa ceva!” Eu însumi am observat în Malta, la întoarcerea din Orient, o diferență de o oră și treizeci și cinci de minute față de ora solară, pentru ceasurile care păstraseră ora Constantinopolului. - Marinarii de acolo m-au învățat că atunci când faci ocolul lumii, există o zi câștigată sau pierdută, depinde dacă navighezi spre Est sau spre Vest. Este o zi dintr-un an de șters din calendar sau de marcat cu alb; jurnalul de bord contează, - și fiecare om poate adăuga o zi la viața sa călătorind spre Vest, căci va fi făcut într-un an ceea ce face soarele într-o zi; și chiar în acea zi, dintre cele douăzeci și patru de curse pe care le va câștiga pe steaua trecătoare, se va regăsi printre propriul său popor.
> Dacă se va construi vreodată un aerostat care să poată rămâne nemișcat deasupra atmosferei Pământului, adică la doar douăzeci de leghe mai sus decât capetele noastre, îndrăznețul aeronaut care va face acest experiment va vedea timpul oprindu-se. R va rămâne mereu la aceeași vârstă și în același timp... dar acolo, fără îndoială, se află secretul nemuririi zeilor! (11.874)

Oare dintr-un instinct de întinerire a ales Nerval să călătorească în Est? În orice caz, timpul cosmic nu încetează să se insinueze în viața cotidiană a oamenilor, hotărând chiar și orarul mijloacelor de transport, precum acest *Stamboot* pentru Rotterdam care „urmărește cursul lunii și pariază în fiecare zi cu câteva minute mai târziu sau mai devreme, după dispoziția nebună a reginei nopților” (11,1453, n.10). Totul din notițele de călătorie ale lui Nerval este plasat sub semnul

ordinea temporală cosmică (fenomene specifice regiunilor respective : în Italia, soarele strălucitor de la amiază; în Nord, mai ales noaptea ca moment preferat pentru descoperirea unui oraș (exemple tipice, *O noapte la Londra* din ciclul *Un tur în Nord* și, în *Nopțile din octombrie,* cap. V - *Nopțile londoneze,* unde se evocă „splenderea nopților sale, cărora prea adesea le lipsește soarele italian" - 1.85); în Est, soarele care răsare, zorii strălucitori, lumina renaște în fiecare dimineață tot mai radiantă (text emblematic: cap. I, *Un răsărit de soare, Femeile din Cairo,* secțiunea II) - oare fi o simplă coincidență faptul că figura mitică ce polarizează întreaga substanță a *Călătoriei spre Est* este Regina Dimineții?

cod de valorificare nu face obiectul unei discuții separate. În primul rând, pentru că toate au aproximativ același statut semiotic și ceea ce se spune despre una poate fi valabil pentru toate celelalte. Codurile vestimentare, alimentare, decor-mobilier și gesturi au în primul rând o funcție indicativă și emblematică - servesc la situarea și recunoașterea celor care le utilizează ca reprezentanți ai unei sau alte categorii: situație socială, profesie, persoane, vârstă etc. Aceasta deoarece o anumită utilizare a codului constituie o comunicare și o manifestare a sinelui, ceea ce confirmă ideea lui Buyssens că orice obiect sau fapt material poate îndeplini momentan o funcție semică (1943, „cap.II, c). Referințele de acest tip ocupă un loc foarte important în relatările de călătorie ale lui Nerval - pe de o parte, datorită funcției deja menționate, pe de altă parte, pentru că îi oferă autorului posibilitatea de a exersa procedura care i se pare, așa cum am văzut, cea mai potrivită pentru acest tip de discurs, și anume descrierea. În acest fel, notițele sale de călătorie sunt acoperite cu mari zone descriptive având ca obiect îmbrăcăminte, mobilier, gesturi etc., identificabile și din punct de vedere grafic: absența paragrafelor, prezența destul de frecventă a caracterelor italice care evidențiază obiecte sau fenomene exotice, desemnate în limba poporului respectiv. La acest nivel, descrierea tinde spre exhaustivitate - de unde și o mare abundență de detalii, fără preocuparea pentru o ierarhie semnificativă. S-ar putea spune chiar că Nerval se deda uneori unor adevărate iluzii descriptive, lăsându-se cucerit de valoarea ornamentală a descrierii. Paginile respective dobândesc un grad

Scanned with OKEN Scanner

de poeticitate neașteptată, rezultat din paralelele sonore și grafice, simetriile formale și semantice dintre părțile textului și figurile retorice implementate. Exemple: descrierea grădinii califului - 11.392; costumul lui Setalmulc, sora califului al II-lea, 375; Catedrala din Strasbourg - 11.375. În ceea ce privește acest exemplu, Nerval însuși pare conștient că se abate de la normă dându-și frâu liber imaginației, atunci când afirmă:

> „Sunt aici într-un tur plimbător și nu ofer *descrieri regulate* . Iertați-mă că relatez despre Strasbourg ca despre un vodevil. Nu am nicio misiune artistică aici, nu studiez niciun sistem literar, nu inspectez monumentele, nu studiez niciun sistem penitenciar, nu mă angajez în nicio analiză istorică sau statistică (...). *Prin urmare, refuz orice descriere a catedralei."* (11.745, sn)

Următoarele exemple și toate exemplele de acest fel sunt mai degrabă reverii poetice în fața obiectului. Legea care acționează și lucrează limbajul acestui tip de text este atracția semnificanților - un mecanism ce definește prin excelență discursul poetic (vezi mai jos). Acuratețea descrierii nu mai prezintă interes, semnificantul fiind mutat în prim-plan, în detrimentul referinței; Noul referent este te-ul la care se referă același text.

Uneori, dat fiind obstacolul reprezentat de o limbă necunoscută, semnele codurilor de schimb sunt singurele care permit călătorului o situație exactă a elementelor. Într-un astfel de moment de sărbătoare, de exemplu, când ordinea obișnuită este inversată, oamenii sunt amestecați, copții sunt „recunoscuti după turbanul lor negru", ceea ce indică în mod clar „că turcii au admis de bunăvoie prezența creștinilor la această solemnitate" (11,153). Sau, în sala teatrului din Cairo, spectatorii pot fi identificați după haine și coafuri: italienii și grecii „în tarbouch roșu", băștinașii „în costume levantine", femeile grecești „cu *taktikos* din pânză roșie împodobită cu aur pe care le poartă înclinat peste ureche", femeile armene „cu șaluri și veșminte stridente pe care le împletesc pentru a face coifuri enorme ", femeile evreice căsătorite „incapabile, conform prescripțiilor rabinice, să-și arate părul" și care „au în schimb

Cl: Scanned with OKEN Scanner

pene de cocoș rulate care le împodobesc tâmplele și reprezintă smocuri de păr" (II, 163). Continuăm cu o descriere impersonală și normativă a costumului levantin standard, mai mult sau mai puțin același pentru toate aceste popoare, descrieri - purtând toate semnele acestui tip de discurs, specificate de R. Barthes în *Système de la mode*. Călătorul Nerval este, de asemenea, foarte sensibil la modă (referințele din notițele sale de călătorie sunt foarte frecvente), receptiv la capriciile acesteia, conștient de faptul că respectarea ei, cu mai multă sau mai puțină abatere, demonstrează o capacitate de integrare. Asta îl face să pretindă că s-a simțit păgân în Grecia, musulman în Egipt, panteist printre druzi și devotat pe mări zeilor-stele din Chaldeea, datorită deschiderii sale proteice, curiozității sale universale și dorinței de a „broda pe toate cusăturile". Această tendință de a împrumuta viața țărilor vizitate, această mobilitate spirituală și fizică se manifestă în toate domeniile vieții, fie că este vorba de credințe religioase, mâncare, îmbrăcăminte sau alte obiceiuri. El merge chiar până acolo încât își dorește să se căsătorească cu o coptă, cumpărând un sclav javanez (o acțiune ideală și complet imaginară, neconfirmată de informații despre viața sa reală). Uneori, această mimică devine o necesitate, pentru a menaja anumite sensibilități și a îndeplini însăși condiția acceptării într-o comunitate (ca de exemplu atunci când i se recomandă să poarte un costum arab în timpul unui festival, deoarece moghrabinii, musulmanii din vest, „nu le plac hainele france, mai ales de la cucerirea Algerului" - 11.155; vezi și episodul în care încearcă să se integreze într-o comunitate de perși care „nu vedeau nicio obiecție în a [l primi] printre ei, cu condiția să [poarte] costumul lor" - 11.475). Prin această mobilitate, Nerval se remarcă față de turiștii englezi pe care îi batjocorește constant și care nu își abandonează niciodată obiceiurile, hainele, obiectele, bucătăria etc.

Valoarea codifică a îmbrăcămintei devine evidentă mai ales în aceste cazuri , precum și în momentul în care aceasta marchează o ierarhie: în Turcia, coafurile „încă disting fiecare rasă", în cimitirul din Constantinopol , forma turbanului din cippus de marmură indică rangul sau vechimea defunctului, inegalitatea antică a încălțămintei a fost detronată de cizmele din piele lăcuită. Întreaga istorie a unui popor poate fi percepută în evoluția modei, fie că este vorba de coafuri, haine sau case*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

> „Odinioară, pantofii, la fel ca șepcile, indicau religia fiecărui locuitor. Doar turcii aveau dreptul să poarte cizme sau papuci galbeni; armenii îi purtau roșii, grecii albaștri, iar evreii negri. Costumele strălucitoare și bogate puteau aparține doar musulmanilor. Chiar și casele participau la aceste distincții, iar cele ale turcilor se distingeau prin culori strălucitoare; celelalte puteau fi vopsite doar în nuanțe închise. Astăzi, acest lucru s-a schimbat: fiecare supus al imperiului are dreptul să îmbrace costumul aproape european al reformei și să poarte *fezzi roșii* , care dispar parțial sub un șuvoi de mătase albastră, suficient de gros pentru a avea aspectul unui păr azuriu.” (11.452)

Unele accesorii ale costumului, în special elementele exotice, neobișnuite - pentru europeni, capătă asupra... ochilor săi valori simbolice. Acesta este cazul vălului care acoperă fețele femeilor din Orient. Este asociată simbolic și material cu masca (vezi cap. I din secțiunea *Femeile din Cairo, Masca și vălul)* deoarece, în Cairo, femeile sunt obligate să poarte sub văl o „mască alungită numită *borghot”* pe care Nerval o descrie în detaliu (1.95). Acest dublu obstacol care le acoperă fața ca un „metere” devine simbolul încercărilor și etapelor prin care inițiatul trebuie să treacă pentru a accesa misterele cunoașterii, esența lucrurilor. Este, mai mult, o semantizare realizată prin atracția semnificanților, deoarece Isis, depozitara secretelor și a cunoașterii supreme, este și ea ascunsă sub o serie de văluri pe care inițiatul le ridică unul câte unul: „să ne oprim și să încercăm să ridicăm un colț din vălul auster al zeiței din Sais”. (11,94). Masca și vălul care acoperă chipul femeii sunt încă o ipostază a jocului amețitor al ființei și aparenței, al adevărului și falsului în acest „țară al enigmelor și misterelor” (Egiptul) unde frumusețea se înconjoară cu văluri și bandaje. Cine știe dacă imaginea pe care o avem despre o femeie cu văl este cea reală? Și nu este o coincidență faptul că una dintre acțiunile esențiale pentru Nerval este aceea de a *dezvălui* . Triumful total este momentul în care cerul „se deschide pentru a dezvălui figura marii zeițe, zâmbitoare și protectoare”.

> Întins pe un pat de campanie, mi s-a părut că văd *cerul dezvăluindu-se* și deschizându-se într-o mie de aspecte de o măreție nemaiauzită/,..) Cercuri imense erau trasate în infinit, precum sferele formate de apa tulburată de căderea unui corp; fiecare regiune populată de figuri radiante, colorate, mișcate și topite pe rând, și o divinitate, mereu aceeași, respingea zâmbind *măștile furtive* ale diverselor sale încarnări...” (A,I, 364 sn)

Însă, întrucât suntem deja la un alt nivel, dincolo de primat, masca și vălul nu mai sunt simpli indici (femeia orientală), ci semne generalizatoare și simbolice și figura marii zeițe, una dintre viziunile arhetipale.

Codul alimentar se bucură de un statut similar, iar Nerval călătorul este la fel

de atent la ceea ce mănâncă și beau locuitorii țărilor pe care le traversează. În acest fel, acestea sunt definite și ordonate ierarhic. Cât despre el, cunoaște perfect gramatica acestei limbi. Nu greșește niciodată, știe foarte bine să facă distincția între Kendo- și „co-cuisinc", cunoaște rețete; știe chiar și unde se poate mânca cutare lucru la Paris *(Les Nuits d'Octobre)* sau în altă parte - regretă, de exemplu, că nu a ajuns la Strasbourg „în sezonul șuncii, varzei murate *și* foie gras" (11.745). De asemenea, cunoaște valoarea (la propriu) alimentelor și nu ezită să indice prețurile diferitelor articole în diferite țări, fără ca textele sale să aibă caracterul unui ghid turistic (vezi, de exemplu, capitolul „ *Contrariétés domestices",* din *Orient).* Ne uităm aici la unul dintre cele mai importante coduri pentru călător, cel pe care l-am numit *codul financiar.* Nu este important doar pentru Nerval, care duce mereu lipsă de bani, ci este și unul dintre domeniile care pot oferi exemple tipice pentru literatura primatului. A indica prețul a ceva, iar Nerval a făcut-o foarte frecvent în notițele sale de călătorie, fie că este vorba de mâncare, haine, cărți, transport, bilete la spectacole sau muzee sau chiar ființe umane (v. cumpărarea sclavului din capitolul *Femeia javaneză* din *călătoria în Orient),* înseamnă a lua o mostră din realitate, înseamnă a o reproduce așa cum este oferită simțurilor călătorului și sistemului său de valori. În plus, prin menționarea prețului, acceptabil sau prea mare, călătorul își definește poziția în raport cu realitatea înconjurătoare și implicit clasifică obiectele din jurul său ca fiind accesibile sau interzise. Prin preț, obiectele emit informații despre ele însele, prețul fiind într-un fel actul lor semic. Prețul poate deveni, de asemenea, conotativ-

. z m(V i p otc - o serie întreagă
calitatea, raritatea, gradul de uzură, moda etc. a acestora.
4 . .e, o mulțime de bani care așteaptă să fie
aspecte legate de manipulare și circulație ue b
, ' z . . , „ ^..rrnit -m înseamnă un termen de furnizare
studiată de o semiotică pe care s-ar putea, la *momentul respectiv*
. 25 de lire sterline
seara, sună la „financiar".

Cât despre practicile gestuale, putem spune că acestea sunt, la fel ca hainele, mâncarea sau obiectele, extensii ale corpului, accesorii și mijloace de comunicare. Călătorul le privește pe toate cu același ochi, plasându-le la același nivel de - percepție senzorială superficială. În acest sens, putem folosi cu mare utilitate noțiunea de *text gestual* pe care o considerăm capabilă de a fi extinsă și la alte tipuri de axe în sensul că putem la fel de bine vorbi despre un text vestimentar (ansamblul unui costum cu toate accesoriile sale) sau despre un text alimentar! e (o masă completă) etc. Evident , trebuie făcută o distincție - cea deja menționată referitoare la diferența dintre descrierea literară și descrierea lucrurilor reale, de tip jurnalistic. Prima reține doar ceea ce este necesar și semnificativ pentru ea, împreună cu mesajul general, cea de-a doua tinde să rețină totul pentru că totul îi este necesar. Ni se pare însă mai potrivit să vorbim despre „text" în cazul codului gestual decât în raport cu celelalte pene menționate mai sus, noțiunile de coerență și organizare ierarhică - inerente textului - fiind mai relevante și mai bine perceptibile în câmpul kinesic. Noțiunea de text gestual este propusă de Greimas (1979a, p. 165), fără o definiție strictă și limitându-se deocamdată la exemple de tipul: dansuri populare, balete, numere acrobatice, pantomimă etc., reprezentate pe scară largă, așa cum era de așteptat, în literatura de călătorie.

Am încercat (Murcșanu lonescu, 1981a) o redefinire a noțiunii, din punctul de vedere al narațiunii. Ca unitate de analiză a acestui tip de discurs, situată la nivel pragmatic, textul gestual poate fi identificat după următoarele criterii; (a) să fie un set structurat de atitudini gestuale; b) corespund, la nivelul sintaxei narative de suprafață, unui traseu narativ sau cel puțin unui program narativ. Cel mai adesea, unui text gestual îi corespunde sintagmei narative numite „test"; c) să conducă la schimbări în relațiile dintre actori. Din punct de vedere pragmatic, relațiile dintre actanți sunt

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

mai des dominant -> dominat, manipulator -> manipulat; d) asigură (sau contribuie la) circulația obiectelor de valoare sau, dintr-un punct de vedere pragmatic, participă la producerea de valori descriptive, culturale, consumabile și tezaurizabile.

În literatura de călătorie, acestea sunt din nou momentele

Ô

sinteză ca *festivalul* care oferă călătorului cea mai bogată recoltă de practici kinesice - un număr mare de exemple sunt oferite de secțiunea Nopțile *Ramadanului* din *Călătoria spre Est.* Gesturile ritualice sunt aici investite cu o înaltă valoare simbolică - „practicile bizare", diferitele tipuri de mișcări sau dansuri pot media comunicarea cu divinitatea, ca în cazul dervișilor.

În cele din urmă, fenomenele cinetice, care implică în mod natural o organizare a spațiului, pot fi legate de structuri discursive. R. Jean (1974, pp. 68-76) identifică trei tipuri de „structuri de mișcare" în Nerval: deplasarea, mersul și rătăcirea. În opinia noastră, acestea sunt mișcările fundamentale care se desfășoară subteran și, respectiv, prin discursul despre primitate, secunditate și teritate. Dacă călătoria este prin excelență o senzație vie, prezentul, experiența, tinerețea și atingerea cu exteriorul, mersul pe jos este mai degrabă asociat cu reveria asupra experienței și a mișcărilor sufletului - un text de Nerval este intitulat semnificativ *Promenades et souvenirs (y.* infra). Rătăcirea, în schimb, este forma abstractă și purificată a mersului, mișcarea în starea sa pură, este mișcarea somnului (somnambuli), a viselor treze și a halucinațiilor unde fiecare accident devine tip și simbol, unde soarele devine Soare (negru, posibil culcat) și timpul - Timp; Este încă una dintre ipostazele mișcării oniric-fantastice. Am denumit prin aceasta principala specie a discursului despre terțătate. (vezi mai jos)

Un ultim aspect necesită atenția noastră. Din observațiile făcute până acum, credem noi, rezultă destul de clar că nu există o primitate, o secunditate sau o teritate pură și că, în fiecare caz, putem vorbi doar despre o preponderență. Examinând principalele aspecte ale unei literaturi a primării, am putea observa deplasarea sa mai mult sau mai puțin perceptibilă către alte tipuri.

£ Scanned with OKEN Scanner

În acest fel, în cazul lui Nerval cel mult, trebuie să luăm în considerare dimensiunea fantastică a primității, specificând în mod necesar ce fel de fantastic este și admițând de la bun început că aceasta diferă fundamental de cea pe care o găsim în textele despre terțitate. O discuție despre fantastic la nivelul primatului este aproape de la sine înțeleasă, dat fiind că fantasticul se raportează la referent și presupune mai presus de toate o anumită relație cu realitatea. În exegeza lui Nerval se pot culege ici și colo observații împrăștiate, chiar dacă doar sub forma unei formule simple. J.-P. Richard vorbește, de exemplu, despre „geografia magică" a lui Nerval (1955); G. Schaeffer (1967) examinează cu atenție semnificațiile mitice ale locurilor, faptelor și personajelor din „ *Călătorie în Orient",* R. Jean (1974) menționează funcția „derealizatoare" a anumitor elemente din *„Nopțile de octombrie",* M. Jcanneret (1978) percepe un fenomen similar atunci când semnalează „relația perturbată cu realitatea" (p. 34) din „ *Călătorie în Orient".* Cea mai utilă distincție este cea făcută de M.-J. Lefebve (1971): plecând de la ideea că fantasticul rezultă dintr-o chestionare directă a realității cotidiene și științifice (pp.95-95), autorul precizează că fantasticul se poate manifesta după două tipare diferite și chiar opuse. Prin urmare, există două tipuri diferite de fantezie, numite *exterioară* și *interioară.* În prima, traiectoria trece de la percepție la imaginar printr-o alterare a realității materiale care scapă legilor obișnuite ale lumii și devine un obiect delirant și straniu. A doua trece de la imaginar la perceput atunci când o imagine, un vis sau o halucinație capătă caracteristici reale. (Cel mai tipic exemplu este *Aurélia lui Nerval*). Cât despre prima, iată ce se întâmplă în literatura de călătorie a lui Nerval, ceea ce am numit „primitatea". În aceste texte putem observa o dorință perpetuă de a depăși suprafața, un refuz al simplelor date jurnalistice, o tendință de a dubla permanent vizibilul care devine un fel de ecran dincolo de care se poate ghici misterul. Acolo unde consistența materială a suprafeței este mai slabă, lentoarea față de invizibil (nu neapărat ireal) este mai amplă; Contradicția dintre a fi și a apărea devine aproape insurmontabilă, îndoiala devine tulburătoare și amenință însăși existența lucrurilor, ca la „femeia merinos" din *Nopțile din octombrie:* „Afișul *există,* dar femeia nu putea exista..." (I, 109) unde afișul este aparența, indicele și femeia referentul. Uneori, relația tulbure cu realitatea se datorează a ceea ce Nerval însuși numește în *Aurélia* „revărsarea visului în viața reală". La sfârșitul relatării despre șederea sa la Viena, el afirmă: „În Viena, iarna aceasta, am trăit continuu într-un vis." (11.64) iar cuvântul „vis" este foarte frecvent în textele referitoare la această perioadă - secțiunea *Introducere: Spre Est.* Relațiile normale sunt inversate, elementele realității înconjurătoare par să scape de sub control și acționează de la sine; Punctele de

referință stricte ale călătorului (ori, locuri, programe) nu mai sunt valabile, ceea ce duce la o încurcătură, ca în acest exemplu din *Lettres des Flandres:*

> „Dar *unde sunt eu?"* Chestia e îngrijorătoare; *Am luat* autobuzul greșit, trenul greșit? Sunt zile când umbli prin viață ca într-un vis: locul meu în această seară ar fi trebuit să fie la reprezentația Femeilor *savante,* (...) și *acum* , printr-o *succesiune neprevăzută* de evenimente , mașini, locomotive și poate chiar vapoare cu aburi, - *mă aflu* plantat la ora șapte seara sub un peristil doric, în fața unui afiș alb, - de obicei afișele de teatru sunt tipărite pe hârtie colorată, - care anunță o premieră al cărei titlu, pierdut în umbră, este greu de citit, deși tipărit cu caractere latine" (II, 927, sn) ■

Am evidențiat în text elementele deja aprobate (Todorov, 1970) ca elemente definitorii pentru discursul fantastic : întrebări, condiționale, cuvinte și tonuri care traduc surpriza și ezitarea naratorului însuși în fața evenimentelor care i se întâmplă parcă în ciuda sa; Aceste semne abundă în discursul oniric-fantastic *al Auréliei* .

O altă formă de alunecare spre irealitate este ceea ce putem numi „teatralizarea" realității. În timpul călătoriilor sale, Nerval percepe foarte des peisajul sau cadrul urban ca pe un decor de teatru, iar oamenii ca pe niște personaje care joacă pe o scenă („Mi se pare că merg prin mijlocul unei comedii." -11.84; „Dar într-adevăr soarele din Orietr și nu soarele palid al candelabrului este cel care luminează acest frumos oraș

Scanned with OKEN Scanner

Syra, a cărui primă apariție produce efectul unui decor imposibil . Merg în culori, singurul spectator al unei scene ciudate...” - 11.84) - el devine adesea unul (vezi *La Pandora).* Însă, așa cum s-a dovedit26 , teatrul poate fi asimilat la Nerval viselor, iluziei, iar visele, la rândul lor, sunt impregnate de elemente dramatice, fie și numai celebrele „uși de fildeș sau de corn care ne separă de lumea invizibilă” (A, I, 359), echivalente cu cortina care se ridică la începutul spectacolului.

Mecanismul de alterare a realității este diferit în *Călătorie spre Est* și în *Nopțile de octombrie.* În *Călătoria spre Orient,* există mai degrabă aluzii, divagații ale călătorului asupra anumitor fenomene care depășesc realitatea. Exemplu: capitolul *Un răsărit de soare* (II, pp. 135-138) care începe cu propoziția: „Ce ciudată e viața noastră” și unde vorbește apoi, sub forma unui comentariu rece, despre „pânzele de imagine ale viselor” și „soarele negru al melancoliei”. O altă modalitate este saltul convențional și brusc în fantastic și supranatural prin inserarea unei „povești”. Exegeza nervaliană a putut demonstra că cele două lungi povestiri relatate în *Voyage en Orient, Istoria califului Hakem* și *Istoria reginei dimineții și a lui Soliman, prinț al geniilor,* reunesc toate temele majore ale mitologiei nervaliene, abordate dintr-o altă perspectivă în *Himere* și *Aurelia:* dublul, simulacrul căsătoriei, coborârea în morminte, femeia zână, mitul geniului creator. Este așadar, într-un fel, un fantastic „narat”, „lipit” și neprezent de fapt și infiltrându-se prin interstițiile care separă fragmentele realității. Această a doua modalitate este prezentă, în schimb, în *Nopțile de Octombrie.* Textul se definește la un moment dat ca un „amestec oribil de comedie, vis și realitate” (1.107). Adevărata călătorie prin cartiere pariziene obscure se transformă pe nesimțite într-o coborâre în fiare ; „Și acum haideți să pătrundem și mai adânc în cercurile inextricabile ale iadului parizian.” (1,88); „tânăra fată cu vocea perlată” cântă „pe marginea abisului” și seamănă cu „serafimul de aur al lui Dante, care răspândește o ultimă strălfulgerare de poezie asupra cercurilor întunecate a căror spirală se îngustează mereu, pentru a sfârși în această fântână întunecată unde Lucifer este înlănțuit până în ziua judecății de apoi”. (1.92) (Dante este

în plus, de mai multe ori citat sau menționat, precum și *Faust).* Realitatea îi oferă călătorului aspecte monstruoase care îl obsedează și îl urmăresc mult timp chiar și în somn, provocându-i stranii vise hoffmaniene (vezi cap. XVII, XXV) - gnomii îi deșurubează capul „cu mici lovituri de ciocan" pentru a alunga imaginea femeii merinos. Însăși tehnica folosită de Nerval menține ambiguitatea, incertitudinea și misterul necesare fantasticului - el prezintă mai întâi efectele copleșitoare ale imaginii reale (cap. XVII) și mai târziu imaginea însăși, fragmentul de realitate, spectacolul femeii merinos (cap. XXI). În acest sens, Nerval nu ezită să exploateze procedeul diderotic de a propune cititorului, într-o secvență metatextuală, mai multe soluții posibile - o tehnică foarte potrivită pentru a spori îndoiala și ezitarea specifice discursului fantastic (acesta este un fantastic al scrisului):

> „Povestea mea s-a terminat. «Adevărul este ceea ce poate fi», cum spunea domnul de Fongeray. Aș fi putut spune povestea venețienei, a domnului Montaldo, a spaniolei și chiar a fagotului. Aș fi putut presupune că m-am îndrăgostit de una sau de alta dintre aceste două femei și că rivalitatea dintre acrobat sau fagot m-a condus la cele mai extraordinare aventuri. Dar adevărul este că nu este așa. Spaniola avea, cum am spus, picioare subțiri; femeia din merinos nu mă interesa decât prin atmosfera de fum de tutun și un consum de bere care îmi amintea de Germania." (1.111)

Cele două planuri, real și fictiv, sunt așadar condamnate pentru totdeauna la separare. Adevărul este sărac, înșelător, nu atinge niciodată apogeul, motiv pentru care poate oricând să o ia de la capăt, să reia cursul de la zero. Va fi întotdeauna plat, cu începuturi și sfârșituri parțiale și putem oricând elimina sau adăuga o secvență. Acesta este argumentul final pe care îl găsim în favoarea structurii deschise, neconstrânse și liniare a discursului primar, așa cum am încercat să o evidențiem în paginile precedente. Aceasta este o trăsătură confirmată de o frază a lui Nerval însuși: „Dar nu există finaluri decât în teatru; adevărul nu are niciodată vreunul." (VO, II, 16) deoarece un deznodământ este construit - acesta nu se află în continuumul realității.

0>
cc
ra u
ui
Z
LU
X.
O

3
T5
<D
C.
C ra

CO

CAPITOLUL III

IPOSTAZELE SINELUI SAU LITERATURA EXPERIENȚEI

Secunditate

„Existența noastră actuală, așa cum se desfășoară în timp, este astfel dublată de o existență virtuală, o imagine în oglindă. Fiecare moment al vieții noastre oferă, așadar, două aspecte: este actual și virtual, percepția pe de o parte și memoria pe de altă parte. Se scindează în același timp în care apare. Sau mai degrabă, constă în chiar această scindare, căci momentul prezent, mereu în mișcare, o limită trecătoare între trecutul imediat care nu este încă, s-ar reduce la o simplă abstracție dacă nu ar fi tocmai oglinda mobilă ce reflectă constant percepția în memorie.”

Henri Bergson, *Energia spirituală* „Este, s-ar putea spune, povestea fiecăruia. Dar nu toată lumea are ocazia să-și spună povestea. Și dacă toată lumea ar face-o, nu ar fi mare rău: experiența fiecăruia este comoara tuturor.”

Gérard de Nerval, *Plimbări și amintiri*

Pe la mijlocul vieții, crede Nerval, după treizeci și mai ales patruzeci de ani, „un om care a atins dezvoltarea completă a ființei sale” (CN, II, 1065), trece printr-o inevitabilă ruptură: privirea tragică îndreptată spre viitor se ciocnește de obstacolul negru al morții, cu care încearcă, cât de cât, să se împace. Singurul lucru sigur care îi rămâne, cel care nu

Scanned with OKEN Scanner

i se poate lua, este trecutul. Deși confruntarea este adesea dureroasă („fiecare durere a momentului «trezește durerile trecute» - CN, II, 1065), a retrăi trecutul înseamnă totuși **a renaște,** a refăcea un parcurs, a „recompune", ca să folosim un termen tipic nervalian, care înseamnă a îmbogăți și, cel mai adesea, a descoperi lucruri necunoscute despre sine: „Este ca un manuscris palimpsest ale cărui rânduri sunt făcute să reapară prin procese chimice". (AG, I, 191). Imaginile antice care se suprapun peste momentele prezente (de evocare) sunt fragmente ale trecutului ce plutesc nehotărât în limbu-ul [celui]. memorie până în momentul în care, prin atingere, se organizează în constelații după o logică nouă, independentă și diferită de realitatea de care s-au desprins. Când începem să descriem, să verbalizăm o astfel de constelație, rezultatul este o „narațiune a memoriei". Este experiența verbală a unei experiențe reale, experiența prezentă a unei experiențe trecute, fără nicio preocupare pentru viitor, care nu poate oferi nimic; Este, s-ar putea spune, cu alte cuvinte și generalizând, „modul de a fi al ceea ce este așa cum este în raport cu un al doilea, dar fără a lua în considerare vreun al treilea" - recunoaștem în aceasta una dintre definițiile peirciene ale secundității (8.328, p.22). Într-adevăr, mecanismul reținerii amintirilor este prin excelență un fenomen care ține de secunditate, deoarece principiul fundamental este confruntarea a două planuri, a două momente - similare și diverse în același timp - a două ipostaze ale aceluiași sine.

Peirce definește secundaritatea ca o categorie manifestată prin trei tipuri de fenomene: experiență, luptă și fapt. [1] Experiența care reprezintă cursul vieții este văzută mai degrabă ca o „experiență a vicisitudinilor ", fiind o „modificare impusă prin forță [de lumea exterioară] modurilor noastre de a gândi" (1.321). Întrucât constrângerii și presiunii faptelor externe se opun rezistenței lumii interne, există întotdeauna un element de efort și luptă în experiență.

Acest lucru este aproape întotdeauna înșelător, implicând aproape în mod necesar pierdere, deziluzie și chiar eșec și distrugere. (Peirce, 8. 330) Spunem „în mod necesar" deoarece schimbarea răspândită în timp este implicit pierderea (consumul) acelui interval de timp dintre starea A și starea B. Și noi ...

„că”, deoarece poate exista un câștig pe un alt plan. Nerval este foarte conștient de acest dublu joc al pierderii - câștigului de experiență atunci când afirmă la începutul ultimului capitol din *Sylvie:*

> „Așa sunt iluziile care farmecă și induc în eroare în dimineața vieții. Am încercat să le repar fără prea multă ordine, dar multe inimi mă vor înțelege. Iluziile cad, una după alta, precum coaja unui fruct, iar fructul este experiența. Gustul său este amar; totuși are ceva acru care întărește” (I, 271)

Întotdeauna există o morală de învățat din memorie, deoarece memoria este o concentrare de experiență [2] : „Ajungem într-o perioadă fertilă în învățături profunde și amintiri dureroase” (CN, I, 1064). Memoria este mai presus de orice experiență, deoarece se confruntă, până la identificarea cu „starea anterioară de sentiment” și „noul sentiment” calificat de Peirce ca fiind eul și non-eul (8. 330, p. 240) - astfel cele două ipostaze fundamentale ale sinelui (vezi titlul de mai sus) de care Nerval este bine conștient atunci când scrie în Nopțile din octombrie: „Sinele și *non-eul lui Fichte* se angajează într-o luptă teribilă în această minte plină de obiectivitate” (I, 106) - este mintea sa. Memoria este în continuare legată de secunditate prin faptul că se raportează la fapte individuale (sinsignes), lucruri și evenimente reale, fiind o singură dată (Peirce, 2. 245, p. 139). Din acest punct de vedere, memoria poate fi considerată, în termeni peircieni, o „contramarcă”, definită astfel: „Un eveniment singular care se întâmplă o singură dată și a cărui identitate este limitată la acea singură apariție, sau la un singur obiect, sau la un singur lucru care se află într-un singur loc, într-un singur moment de timp, acest eveniment sau lucru fiind semnificativ doar pentru că se întâmplă exact în momentul și locul în care se întâmplă” (4. 537, p. 190). Ideea de „contramarcă”, o „aventură” terminologică pentru Peirce, este deosebit de potrivită pentru memorie. Nu este oare un substitut, un înlocuitor pentru păcatul (lucru, eveniment) dispărut în trecut, pe care îl reînvie, pe care îl recuperează, nu este oare „timpul recâștigat”? Pentru că, așa cum subliniază Bertrand Russe! (1969, cap. XI - II), este necesar să excludem din categoria amintirilor ceea ce aparține trecutului imediat. Acest lucru este confirmat de ideea bergsoniană conform căreia „amintirea-vis” (analogia cu „amintirea-vis”)

„pe jumătate visat" al lui Nerval - S, 1, 246 - este izbitoare), opusă memoriului jucat, adică obiceiului, mișcărilor învățate, asigură continuitatea și omogenitatea vieții spirituale, în timp ce uitarea introduce fragmentare și discontinuitate. Lupta împotriva uitării, recuperarea imaginilor trecute înseamnă, așadar, anihilarea fragmentarului distructiv care este piatra de temelie a eșafodajului nervalian.

Ceea ce ne interesează nu este mecanismul psihic și mental al memoriei în sine, care este o problemă de psihologie, ci modul în care vorbim despre ea, care sunt trăsăturile definitorii ale tipului de enunțare prin care încercăm să le „fixăm" (vezi citatul din Nerval de mai sus). Căci „orice memorie implică atitudini propoziționale, sens și referință externă. Aceasta este diferența dintre judecățile perceptive." (B. Russel, 1969, p. 174). Am putut vorbi despre un „discurs al primatului" (supra, cap. II), incluzând și „judecățile de percepție" preconizate de Russe! (1969, cap. XI - I). Ne confruntăm acum cu un nou tip de discurs pe care l-am putea numi „narațiune a memoriei" (unde memoria este comparabilă, așa cum am văzut, cu experiența în sensul atribuit de Peirce - 8.330). În acest sens, textele lui Nerval grupate de noi (supra, p. 79) sub titlul „literatura secundității" - a) sunt exemple privilegiate, de importanță egală cu textul care este chiar tipul acestei modalități discursive - opera proustiană. După cum știm, Proust însuși îl considerase pe Nerval, „acest mare geniu", drept unul dintre marii săi precursori. [3]

Memoria și narațiunea care o descrie se bazează în esență pe relația dialectică a două planuri majore: prezentul evocator al scrierii și trecutul evocat al evenimentului. Chiar dacă acest al doilea plan se diversifică apoi în mai multe subplanuri (diferitele etape ale trecutului) ca în Sy/We [4], *Angélique,* relația este întotdeauna de tip diadic între un prim și un al doilea. Înainte de a examina mai detaliat structura specifică narațiunii memoriei, este necesar să precizăm modul în care acest tip de discurs se integrează în ansamblul sistemului textual al lui Nerval și, la un alt nivel, temele și motivele secundarității în logica universului său sau chiar în mitologia sa personală. Aceasta se bazează pe un conflict care definește statutul elementelor opuse care con-

Scanned with OKEN Scanner

r Scanned with OKEN Scanne

grâu. Liniile principale ale dezbaterii nervaliene converg toate către căutarea identității, care este doar una dintre formele căutării unei relații armonioase cu sine însuși. Nerval se proiectează sub zeci de măști, își multiplică imaginea, iar sub diversitatea figurilor care îi populează opera, își urmărește întotdeauna „sinele" profund. Aceasta este problema fundamentală a acestui univers mental și textual, o problemă căreia îi găsește soluții provizoriu diferite în funcție de tipul de discurs adoptat și de etapa existențială în care se află. Conflictul, numit de unii „drama", este generat de un contrapunct perpetuu de absență - prezență, afirmare - negație, întrebare - răspuns. [5]

Textul emblematic care ilustrează în abism logica profundă a întregii opere a lui Nerval este, în acest sens, celebrul sonet *El Desdichado.*

care deschide invariabil toate edițiile lui Nerval. Putem identifica în sonet două izotopii de bază: o izotopie a pierderii, obținută prin inventarierea semelor negativității (sinteza versurilor: „Eu sunt Té cel întunecat, - Văduvul, - Inconsolabilul") și o izotopie a recuperării - consolării prin acumularea de seme afirmative (versul 4: „Tu, care m-ai consolat"; versul 12: „Și am trecut de două ori victorios Aché-").

ron"). Afirmarea victorioasă este posibilă doar prin ridicarea la nivelul unei generalități simbolice și arhetipale (poetul devine Orfeu) prin depășirea necesară a unei realități accidentale și localizate (versul 6: „Dați-mi înapoi Pausilippe și Marea Italiei"). În această etapă se poate atinge echilibrul.

Această logică a lumii nervaliene („universul magic") se intersectează cu logica mcxlele-ului triadic propus. Putem spune că discursul primității (situat în prezent) este observarea, conștientizarea , privirea aruncată asupra unei realități trecătoare și adesea incerte; Discursul despre secunditate (referitor la trecut) este absență-negație-victorie. [6] Dar, după cum știm, fiecare dintre categorii - primitate, secunditate, teritate - include la rândul său o primitate, o secunditate și o teritate . Rezultă, și acest lucru este confirmat de realitatea operei lui Nerval, că fiecare dintre cele trei niveluri - primar, secundar, terțiar - presupune cele trei etape ale întregului; Ciclul observație-absență-prezență se refacă în fiecare moment. În acest fel, dacă noi

Luând în considerare toate posibilitățile combinatorii, vom avea nouă subclase de discurs:

1) observarea primității (prezent-prezent)
2) absența primei (trecut-trecut)
3) prezența primității (viitor-prezent)
4) observarea secundității (prezent-trecut)
5) absența secundității (trecut-trecut)

6) prezența secundității (prezent-trecut)
7) observarea a treiei (prezent-viitor)
8) absența terței (trecut-viitor)
9) prezența terței (viitor-viitor) sau în termenii conflictului nervalian:

1) observarea percepției [7]
2) absența percepției ■ .
3) prezența percepției
4) observarea absenței
5) absența absenței
6) prezența absenței
7) observarea prezenței
8) absența prezenței
9) prezența prezenței

Rezumăm acest lucru în tabelul de la pagina 135, care trebuie să reflecte și materializările textuale ale fiecăreia dintre subclase. Este de la sine înțeles că un text (o operă) combină cel mai adesea și în mod inerent mai multe varietăți. Disocierea lor nu putea fi realizată decât printr-o analiză similară cu cea practicată de Bai thés în *S/Z,* bazată pe divizarea (sau chiar fragmentarea) textului în lexii, adică în tot atâtea secvențe de dimensiuni variabile unde se manifestă un anumit tip sau altul . Această abordare nu depășește simpla observație și nu duce, în opinia noastră, la nimic altceva decât la o fragmentare a textului în fragmente nesemnificative atunci când este luată izolat. În ciuda imperfecțiunilor sale, pictura reflectă faimoasa „unitate" a operei lui Nerval, dezvoltarea acesteia și circularitatea sa perfectă. Acestea sunt, așa cum am specificat deja, elemente deja remarcate, cel mult parțial, de exegeza tradițională a operei lui Nerval (vezi în special K. Schàrer, 1968; G. Poulet, 1955,

1980). Departe de a nega acest lucru, ne bazăm pe rezultatele sale încercând să le validăm și să le îmbogățim pentru o altă abordare, bazată pe un alt punct de vedere.

Putem observa faptul că pictura, prin primul său nivel (cel mai de jos), începe cu un prezent și se termină cu prezentul (prezența prezenței) articulat cu un viitor. Trebuie spus că aceste două daruri sunt foarte diferite unul de celălalt: primul este contingentul accidental și efemer al vieții cotidiene atât de bine exprimat prin efemeritatea călătoriei (vezi mai sus); al doilea (3.3) este prezentul etern al lumii tipurilor, prezentul în care toate timpurile sunt tăiate, prezentul definitiv care concentrează un secol de acțiune într-un minut de vis" (A,1,368) prin urmare sinonim cu viitorul în care conduce. Acesta este momentul în care Nerval, la sfârșitul călătoriei sale spirituale, poate afirma: „Trecutul și viitorul nostru sunt unite. „Trăim în rasa noastră și rasa noastră trăiește în noi" (A, I, 368). Dacă primul prezent este un moment transparent care se lipește de sine, fără alte implicații, al doilea este rezultatul unei deveniri progresive înscrise pe o traiectorie spiralată, este „era prezisă" la care Nerval speră puțin înainte de sfârșitul ei:

> „Poate că ne apropiem de vremea prezisă când știința, după ce și-a încheiat întregul cerc de sinteză și analiză, de credință și negație, va putea să se purifice și să scoată la iveală din dezordine și ruine minunatul oraș al viitorului..." (A, I, 386)

Secvența evenimentelor numite în tabel și relațiile stabilite între aceste momente sunt reprezentate mai fidel în diagrama spiralată de la pagina 136. Pentru o citire corectă, trebuie menționat și faptul că 1.1 trebuie considerat bază, iar 3.3 vârf, situat în vârf. [8] După cum se poate observa, progresia de la o etapă la următoarea se face prin întoarcerea obligatorie prin aceleași puncte (chiar dacă la înălțimi diferite, ca în cazul spiralei) și prin suprapunerea straturilor succesive. Cele mai groase porțiuni sunt în mod natural, după cum putem vedea, treimile. Fiecare spion îl implică pe precedent, poartă sensul acestuia, până la grosimea maximă de 3,3. Nu este o coincidență faptul că aceasta este singura comparație pentru care am dat exemple de texte *(Les Chimères, Les*

Memorabil). Aceasta deoarece, pentru celelalte subclase, manifestările pure nu există - textele sunt eterogene, așa cum am spus, reunind mai multe tipuri de discurs. *Les Chimères* și *Les Mémorables,* pe de altă parte, sunt adesea menționate ca exemple de „poezie pură" (vezi menționarea verbului „a purifica" în citatul din Nerval), ca vârfuri ale operei, ca puncte de extremă concentrare a acesteia - Albérès (1962) compară *Les Chimères* cu „cristale negre" care rămân în golul poetic la sfârșitul unor procese chimice complexe.

Efectul specific semnelor de secunditate sunt acte singulare care nu au niciodată sensul unui concept intelectual, numite interpretare dinamică și energetică. Aceasta implică un efort muscular extern sau un efort mental intern. Ambele pot fi identificate în discursul lui Nerval despre secunditate: căutare efectivă, pe de o parte (deplasare, excavații), proces mental de amintire, pe de altă parte. Căci trebuie să observăm faptul că, chiar dacă vorbim despre „memorie involuntară" și asociere liberă, învierea amintirilor și mai ales manifestarea lor lingvistică sunt acte voluntare, ceea ce este totuși propriu secundității („În actul de voință se manifestă cel mai clar secunditatea." - Peirce, 1.532, p. 112). Narațiunea memoriei este consecința unei *dorințe de a spune,* a unei voințe enunțiative din partea unui subiect competent, unicul depozitar al *cunoașterii,* pentru care *a spune* înlocuiește a *face* trecutul. De aceea, narațiunea memoriei (o subspecie a discursului autobiografic), la fel ca narațiunea fantastică, nu poate fi scrisă decât la persoana întâi - nu se poate povesti amintirea altuia. Să semnalăm însă, ca excepție de la regulă, cazul destul de artificial al naratorului omniscient care își permite să spună: „și-a amintit că...". Chiar și în acest caz, trebuie să presupunem ca implicit un act lingvistic intermediar prin care cunoștințele personajului au fost transferate acestui narator. În acest tip de enunț, cel mai des se folosește stilul indirect liber.

În capitolul precedent am discutat câteva trăsături definitorii ale discursului despre primatețe - ceea ce Nerval însuși numește „stilul itinerarului". Să încercăm acum să stabilim câteva puncte de referință privind structura și „stilul" discursului despre secundaritate sau chiar al narațiunii memoriei. În primul rând, dată fiind însăși esența

Scanned with OKEN Scanner

secundității, care implică relația unui eveniment cu altul, discursul despre secunditate este prin excelență *dialogic.* Leiialogismul are mai întâi sensul „tradițional" dat de Bakhtin în ceea ce privește natura ambivalentă rezultată dintr-o viziune carnavalizată asupra lumii și a genurilor literare. Să reamintim faptul important pentru discuția noastră că Bakhtin precizează că genurile dialogice (prototipul, menipea) sunt definitorii pentru romantism (exemplu: narațiunea fantastică și basmul filosofic în maniera lui Hoffmann). Subordonat acestei idei-cadru, dialogismul trebuie înțeles aici într-un sens limitat la construcția textuală cuprinzând o dublă dimensiune: a) un dialogism intratextual care implică relația dintre două (sau două clase de) planuri ale narațiunii, comparabil cu o dedublare a aceleiași voci (cazul, *Sylvie, Oclavie, /sis, Emilie)',* b) un dialogism intertextual - dialogic, a două voci diferite (cazul *(T Angélique* și *Illuminati).* Discursul secundității este unul dintre cele mai propice dezvoltării unei activități intertextuale foarte bogate - exemple privilegiate sunt narațiunile ironice, parodice și metaficționale (vezi mai jos, analiza *$ Angélique).*

Am evidențiat dominația iconică a discursului despre se condiție. Această caracteristică este specifică discursului literar în general, dar este mai pronunțată în acest tip de discurs, icoana fiind prin definiție a ordinii secundarității (Peirce, 1978, p.149). La Nerval, este perceptibil, așa cum vom vedea, mai întâi în însăși structura textelor care, prin organizarea lor grafică, pot fi citite ca niște diagrame reale. Însă iconicitatea acestui tip de text pare a fi încă chemată de însăși natura temei - memoria, esența conservată-

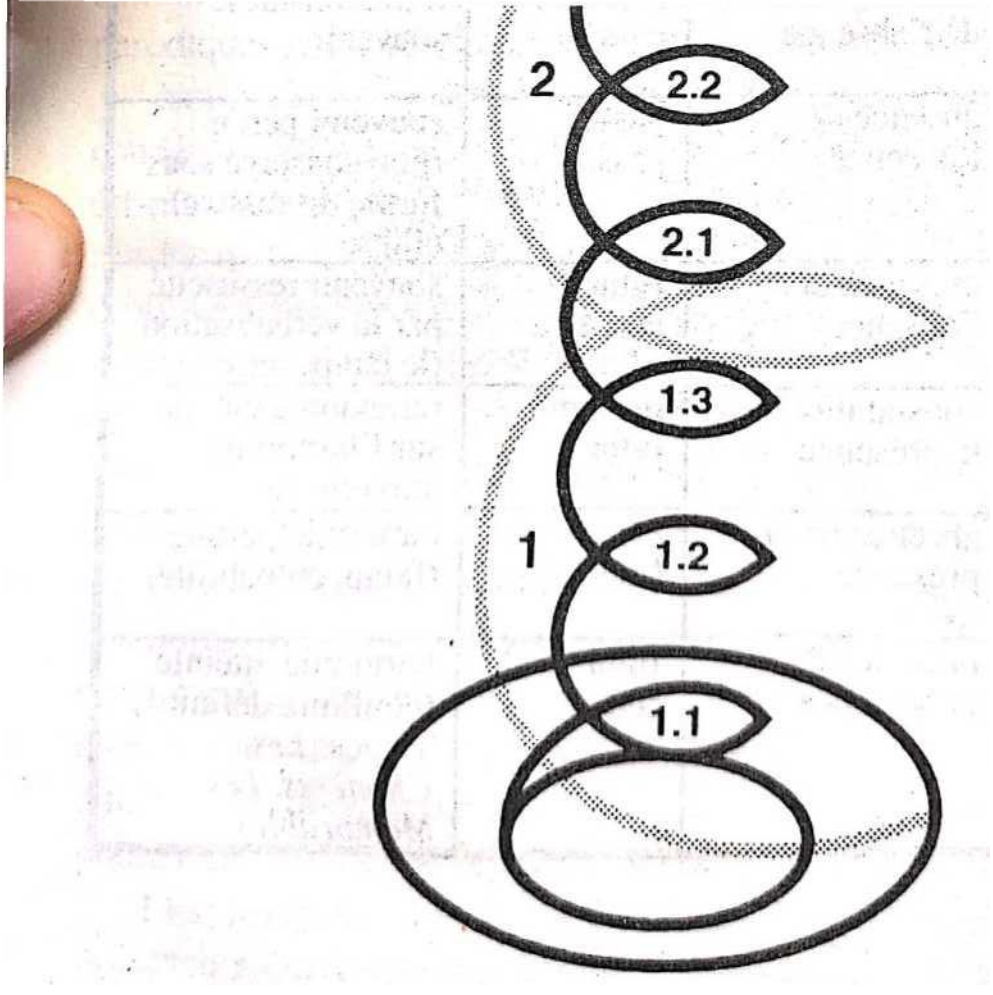
ticllemenl în formă (sens literal). Conform lui Peirce, după cum știm, icoana este semnul unui obiect în virtutea unei relații de asemănare. Acestea au trei subclase sau hipoicoane: imagini în sine , *diagrame și* metafore . Cele trei tipuri sunt identificabile în discursul lui Nerval despre secunditate: imaginile ca prezență efectivă, diagrama în structura materială a textului și metafora în temele și motivele specifice ale secundității.

Imaginile. Hipoicoanele din această primă clasă, prin prezența lor recurentă în text, sunt organizate într-un sistem emblematic menit să fixeze locul poveștilor avute în vedere, ca și cum ar fi cu ajutorul unor etichete-

O Scanned with OKEN Scanne

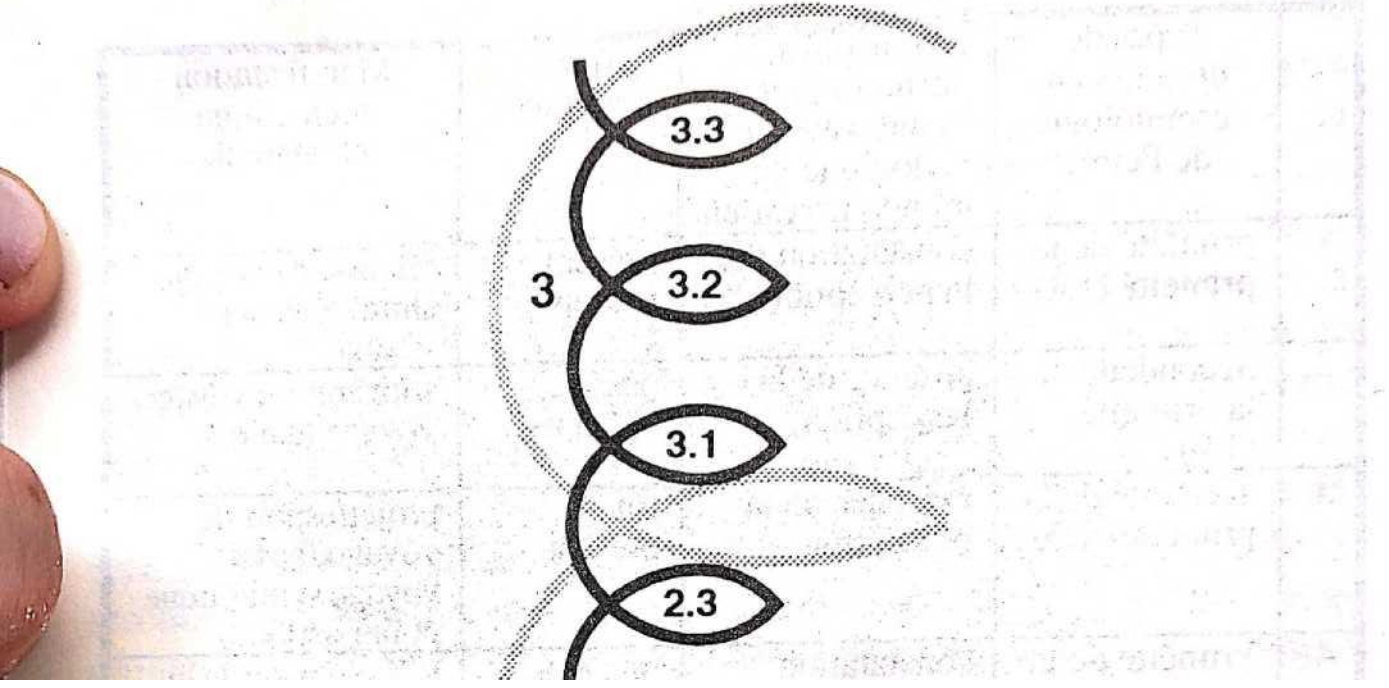
IA SECONDÉITÉ

	Tipuri de discurs în terminologia lui Peirce	Transpoziție terminologică în conformitate cu logica lumii nervaliene	Timpul implicat	Demonstrație tematică și textuală 1
L.	supremația întâietate (1.1)	observarea percepției	prezent - prezent	relație de călătorie simultană cu călătoria
2	Secunditatea primității (1.2)	absența percepției	trecut-prezent	amintire de călătorie/călătorie ratată
3.	Terialitatea primității (1.3)	prezența percepției	viitor-prezent	proiect/speranță de călătorie (și călătorie simbolică și fantastică)
4.	Primitatea celui de-al doilea (2.1)	constatarea absenței	prezent-trecut ■ > .	reflecție asupra memoriei
5.	Secunditatea secundității (2.2)	absența absenței	trecut	memorie pierdută (nu se păstrează în formă discursivă) - puncte de suspensie
6.	Terțialitatea secundarității (2.3)	prezența absenței	viitor-pasa	memoria reînviată prin verbalizare (timp recâștigat)
7.	Primitatea celui de-al treilea (3.1)	observarea prezenței	prezent-viitor	reflecție generală asupra armoniei universale
8.	Secunditatea terțiarității (3.2)	absența prezenței	trecut-viitor	armonie pierdută (vina, vina)
9.	Terialitatea teriității (3.3)	prezența prezenței	viitor-viitor	armonie atinsă (echilibru final) Texte: *Himerele, Memorabilele* ||


2
2.2
2.1
1.3
1
1.2
1.1

Scanat cu scanerul OKEN

LITERATURA IA – UN MODEL TRIADIC



ale tale sau insignele, la nivelul secundității care este, în acest fel, parcă încrustată în materia verbală. Sub o tonă de picturi, portrete, blazoane, steme, gravuri etc. Sunt prezente în drepturi privilegiate ale textelor, stabilind o legătură subterană și neașteptată între acestea, adesea aparent divergente. *Illuminati*, de exemplu, au subtitlul „ *Povești și portrete"* ; numeroase reflecții asupra autobiografiilor, memoriilor, confesiunilor sau confidențelor (vezi de exemplu II, 1047 - începutul capitolului *Septimania,* a doua parte a *Confidențelor lui Nicolae),* numeroase descrieri de picturi și portrete sunt presărate pe parcursul lor, ceea ce le plasează, fără îndoială, alături de celelalte povestiri ale secundității (subclasa a) unde abundența referințelor la „imagini" este izbitoare chiar și la o lectură superficială. Se pot găsi mai multe motive pentru a compara *Illuminati* cu *Fiicele Focului.* Vedem chiar în primul un corespondent masculin al celui de-al doilea - nu sunt „iluminații", supuși unei duble iâotopii, în mod logic „fii ai focului"? Am observat deja (supra, cap. I) simetria structurală de ordine numerică (câte 6 etaje în fiecare) a celor două volume. Se poate observa o nouă simetrie: cea a naturii titlurilor - 6 nume proprii feminine / 6 nume proprii masculine; și chiar sunetul înrudit al titlurilor generale ale celor două culegeri - ambele la plural și ambele „înviolate" cu un i dominant, așa cum spune Proust despre numele *Sylvie („Contre Sainte-Beuve").* Pluralul și numele propriu implică, de asemenea, intrinsec secunditate - pluralul prin natura sa, numele propriu prin faptul că se referă la o ființă singulară, individuală (un sinsign).

O discuție despre numele propriu este relevantă la nivelul secundarității, întrucât materializează o utilizare referențială unică și, în același timp, conotează o absență (vezi mai jos, analiză *& Angélique)* - un moment secundar și mijlociu al conflictului intern al lui Nerval (vezi tabelul de mai sus). Putem observa, de asemenea, o utilizare diferențiată a numelui propriu în cele trei tipuri de discurs. În cazul primei identități, întâlnim în principal toponimul localizat precis (călătoria reală sau imaginară a călătorului), numele istoric sau numele unor persoane reale întâlnite în timpul călătoriei; dacă apare numele mitologic, prezența sa este întotdeauna motivată de descrierea anumitor culte legate de locuri

vizitat. Denumirile proprii ale secundității sunt legate în mare parte de amintiri personale (evenimente individuale); ele însele declanșează amintiri: „ChâaLs, încă o amintire! (I, 256), „Constance! E un nume frumos și o amintire foarte frumoasă! (II, 21). Cât despre numele de persoane, în special cele feminine, alături de eroinele care dau titlul textelor (Angélique, Sylvie etc.), o întreagă procesiune de nume de fete tinere (Héloïse, Fanchette, Louise, Célénie, Jeanette, Mlle Nouvelle etc.), îi plasează copilăria

și adolescența sub semnul benefic al unei feminități care avea să compenseze pierderea prematură a mamei: „Amintirea bătrânilor părinți decedați este legată melancolic de gândul la mai multe fete tinere a căror dragoste m-a făcut poetă sau al căror dispreț m-a făcut uneori ironică și gânditoare.” (PS, I, 132-133); „Am fost mereu înconjurat de fete tinere.” (PS, I, 147). Numele istoric sau mitologic apare mai ales ca un termen de comparație pentru figurile umane care populează memoria. Mai mult, textele din a doua categorie sunt, așa cum am specificat, prin excelență spațiul intertextului - aceasta explică prezența abundentă a numelor literare, evocate ca precursori sau puncte de referință în ceea ce privește genul. În acest sens, putem cita: prefața la Les *Filles du feu, de Alexandre Dumas,* cu referințele sale cheie la Dante, Ariosto, Tasso, Scarron, Hegel, Swedenborg, Goethe, Hoffmann, Racine, Corneille; secvența clausulară din Anélique , situând retrospectiv textul în spațiul metaficționalului, ilustrată înaintea sa de Diderot, Sterne, Swift, Rabelais, Merlin Cocaïe, Pétrole , Lucien; sfârșitul capitolului III din *Promenade și suveniruri* , unde se vorbește despre „stilul” genului „promenadă” pe care Nerval l-a conceput ca un discipol fidel al lui Diderot, Sènancour și mai ales Rousseau, marele său model al cărui nume este foarte des menționat:

> „(...) Am schițat niște amintiri pe care nu îndrăznesc să le numesc *Memorii și* care ar fi mai degrabă concepute după planul plimbărilor solitare ale lui Jean-Jacques. Le voi termina chiar în țara în care am fost crescut și unde a murit el.” (I, 133)

Putem vedea în ce măsură literatura secundarității (amintiri, amintiri) și însuși actul scrierii sunt legate de spațiul care [a servit] drept cadru pentru evenimentele care formează memoria - anume că acesta ocupă

KEN Scanner

forces “sur cette terre maternelle” et “Quoi qu’on puisse dire philosophiquement, nous tenons au sol par bien des liens” (AG, I, 189). En tout cas, le “culte éternel des souvenirs” a quelque chose de sacré pour Nerval - il peut, à l’âge critique, devenir sa raison d’être car “la terre paternelle, c’est deux fois la patrie” (PS, I, 141). Sous la plume de Nerval, le nom

curat nu este niciodată neutru și inocent [12] ; Există întotdeauna în aceste nume un grad de motivație mai mult sau mai puțin ridicat *(Sylvie,* de exemplu, este reprezentanta Sylvanectilor, locuitori ai ținutului pădurilor). În acest caz, aceste cuvinte încetează să mai fie pur designative și lipsite de sens descriptiv. Când această motivație nu este „pură”, decurgând dintr-o posibilă relație între semn și lucru, ea este „provizorie”, rezultând din cerințele unui anumit context sau dintr-o atracție de semnificanți, esențială și decisivă pentru Nerval (toate numele Fiicelor *Focului* includ un i, Héloïse - PS, cap. VI - îl amintește pe Rousseau etc.). Sau, numele sunt investite cu o forță malefică sau benefică, ca în gândirea sălbatică, legată în anumite privințe de gândirea poetică: „Unul dintre ei se numea Van Daël, un tânăr fermecător, dar al cărui nume a adus nenorocire castelului nostru”. (1,69); sau despre Lorely: „A trebuit totuși să fiu precaută cu privire la grația ei înșelătoare - căci însuși numele ei înseamnă farmec și minciună în același timp.” (11.733). Dacă ar fi vorba de a trage o lecție teoretică din utilizarea de către Nerval a numelui propriu (atât de adesea ca titlu), cea mai bună formulare ar fi reflecțiile lui U. Eco [13] asupra numelor proprii. În opinia sa, ele conotează fără a denota, precum fotografia unei persoane necunoscute; Aceștia sunt semnificanți cu denotație sau verde care servesc mai degrabă la definirea unei poziții în cadrul unui sistem.

Discursul despre terțitate, situat în sfera generalului, face apel predominant la numele propriu mitologic. Frecvența, chiar și abundența numelui mitologic în *Les Chimères* și *Aurélia* este elocventă. Acolo ele marchează punctele de joncțiune ale miturilor personale ale lui Nerval cu miturile preexistente: la sfârșitul *Pandorei,* el se identifică cu Prometeu și din fiu al focului devine hoț și stăpân al focului; în *Himere,* el este Orfeu, Febus sau, pe rând, descendent din Anteu, Cain, Belus, Dagon etc.

La nivelul terței, găsim încă frecvent o variantă sau un echivalent al numelui propriu - ceea ce Strawson numește

Ș Scanned with OKEN Scanne

„cvasi-substantive” sau substantive proprii „in iurs” (1977, cap. I) - substantivul comun scris cu majusculă. Fostul<. Exemplele sunt foarte numeroase în *Les Chimères* , dar și în *Aurélia* (începutul: „Visul este o a doua viață”). Literele mari sunt un semn de selectivitate și interes primar pentru ceva. Capitala a fost întotdeauna asociată cu ideea de noblețe, seriozitate, solemnitate, eternitate și generalitate, transformând cuvintele respective în legisemne specifice terțității. Utilizarea majusculelor plasează conotațiile unui text la cel mai înalt nivel. Cuvintele care se bucură de „onorurile” majusculei dobândesc la Nerval statutul de lucruri de o importanță excepțională (Toi, Tour, Treizième, Mélancolie, Rose, Pampre) și mai ales îndepărtate de imperiul contingentului și al accidentalului, specifice primității și, într-o anumită măsură, secundarității - sunt entități învestite cu o forță superioară, atotputernică (Etoile, Soleil, Sirène, Fée, Sainte, Reine, Roi). Sau, din nou, majuscula conotează definitivul și irevocabilul (Întunecat, Văduv, Neconsolabil, Mormânt, Peșteră, Moarte, Mort). De reținut că „măreția” literei majuscule este, în aceste cazuri, doar un element care se grefează pe anumite seme ale lexemului respectiv, seme pe care le evidențiază prin simpla sa prezență.

Să încheiem această paranteză și să revenim la imagini. Așa cum am specificat, memoria nervliană se păstrează sub forma unei imagini sau, cel puțin, cei doi termeni sunt foarte des asociați:

> „O, durerile și regretele iubirilor mele tinere pierdute! Cât de crude sunt amintirile voastre! (...) Întoarceți-vă, *imagini dulci;* am iubit atât de mult? Am suferit atât de mult!” (PS, I, 139, sn)
>
> „Întotdeauna, în acele momente, simțeam cum mintea mea este lovită de *imaginile* de doliu și dezolare care îmi înconjurau leagănul” *(PSA,* 135*,* sn)
>
> „Deodată m-am gândit la *imaginea deșartă* care mă rătăcise atât de mult timp.” (S. 259, sn).

A reconstrui o imagine cât mai fidel posibil înseamnă a retrăi momentul trecut, a-l recupera pentru a nu-l mai pierde niciodată - și acesta este, în cele din urmă, scopul întreprinderii de secunditate:

„E *o imagine* pe care o urmăresc, nimic mai mult.” (S, I, 243, sn).

Când imaginea devine mai clară, ea devine un „desen” sau o „pictură”, capabilă să păstreze nealterată realitatea trecutului:

> „Există o vârstă - o vârstă critică, cum se spune pentru femei - când amintirile renasc atât de vii, când anumite *desene uitate* reapar sub țesătura mototolită a vieții!” (PS, I, 130, sn).
> „Cufundat într-o semi-somnolență, întreaga mea tinerețe mi-a fulgerat amintirile. Această stare, în care mintea încă rezistă combinațiilor bizare ale viselor, permite adesea să vezi cele mai izbitoare *scene* dintr-o lungă perioadă a vieții adunate laolaltă în câteva minute.” (S, I, 244, sn)

Un simplu inventar ne-ar permite să observăm frecvența motivului pictural și sculptural în narațiunea memorialistică: MP, cap. II, I, 49 - gravurile casei bunicului; MP, cap.IV, I, 59-60 - statuetele lui Auguste Barre care trezesc „imaginile imaginației noastre”;
PS, I, 122-123 - fântâna de la Butte Montmartre;
I, 128 cl sv. - „profilurile uluite” ale Castelului Saint-Germain;
I, 135 - gravura *Modestia,* „după Prud'hon sau Fragonard”, foarte prețioasă autorului deoarece seamănă cu mama sa, pe care nu o văzuse niciodată și ale cărei portrete fuseseră „pierdute sau furate”. Aici, imaginea falsă, artificială devine un substitut pentru imaginea reală, pentru totdeauna irecuperabilă ; cele două planuri - prezent, trecut - sunt articulate doar într-o manieră forțată, relația imaginară necorespunzând relației reale; T.
I, 136 - „imensa decorațiune” din cea mai mare piață a orașului, reprezentând o corabie pe mare; căderea lui este un semn sinistru;
I, 138-139 - *Héloïse,* capitol care poate fi citat în întregime deoarece marchează momentul excepțional al confruntării dintre portret și model, prin fața imaginii reale și a imaginii artificiale, adevăratul și falsul se contopesc, distanța dintre semnificant și semnificat este abolită, forța de asemănare a icoanei este, fără îndoială, verificată;
AG, I, 160 - Almanahurile cu xilogravurile, tablourile pictate și litografiile lor de vânzare la bazarul din Frankfurt;
I, 189 - peisajele, văzute ca „picturi demne de marii maeștri flamanzi”, prezență a spiritului „pictorilor din Nord” la Valois; menționarea Călătoriei la Cythera a lui Watteau. În general, Nerval proiectează o viziune picturală asupra peisajelor și monumentelor descrise sau evocate, culoarea și lumina jucând întotdeauna un rol decisiv;

Scanned with OKEN Scanner

I, 222 - picturile consacrate și portretul lui Henric al IV-lea din Castelul Chantilly; portretul de bronz al acestuia, deasupra ușii primăriei din Senlis;

I, 224 - picturile renascentiste, sfinți și îngeri din capela Châalis, descrise amplu;

S, L 247-248 figurile ceasului renascentist din carapace de broască țestoasă;

L 248-251, cap.IV, *O călătorie la Cythera,* în întregime sub semnul pânzei lui Watteau - celebrarea arcului și traversarea lacului încearcă să o reconstituie;

I. 254 - cele două portrete, ale unchiului și mătușii Sylviei, care prezidează scena nunții simulate, moment cheie pentru confruntarea prezent-trecut: tinerețe eternă a imaginii false / dispariție (unchiul este mort) sau degradarea imaginii reale (cortul este unul vechi, curbat, ceea ce îl duce pe narator cu gândul la „zânele din Funambule care ascund, sub masca lor ridată, un chip atrăgător";

I, 259 - figurile de sfinți și îngeri din abația Châalis; cartonașul de tragere roșu și verde;

I, 259 - gravurile din *Noua Héloïse a lui Rousseau* - Sylvie și naratorul se regăsesc în figurile lui Saint-Preux și Julie;

I, 260 - în casa unchiului meu, cele două picturi flamande despre care se spune că ar fi aparținut unui pictor bunic, stampe după Boucher și gravuri de Moreau;

I, 272 - în Dammartin, naratorul în drum spre țara sa natală merge să doarmă la *V Image Saint-Jean,* camera fiind acoperită cu covoare vechi ;

OC, I, 288 - în camera broderului întâlnită la Villa-Reale, „figura Sfintei Rosalie, încoronată cu trandafiri purpurii" și „vechile picturi ale celor patru elemente reprezentând divinități mitologice ";

IS, I, 298 - reflecție importantă asupra infidelității și nepotenței imaginii artificiale, preeminența imaginii onirice; Întregul text este construit pe jocul dublei imagini - naturală a fetiței cu flori și artificială, teatrală a Corillei, cant al rice.

Frecvența elementului pictural în *Les Filles du feu* nu ar trebui să fie foarte surprinzătoare, deoarece, în general, pictura joacă un rol

Scanned with OKEN Scanner

un rol major în formarea mitului feminin nervalian - un adevărat portret arhetipal este creat de Nerval pe baza „acelor vechi picturi de tinere femei din vremuri de altădată, a căror frumusețe proaspătă și radiantă se evidențiază pe fundalul rumenit al unei pânze vechi, care se decojește" (MF, I, 640). Prezența referinței picturale în text trebuie considerată, de altfel, ca o formă de manifestare a intertextului. Din analiza efectuată, putem înțelege suficient funcția imaginii pictate (desenul, pictura și avatarele acestora) pentru povestitorul amintirilor. Am numit-o „imaginea artificială" deoarece este doar o reproducere artificială, materială, a imaginii reale sau a imaginii mentale păstrate în memorie sau a imaginii visate. Ca orice icoană, ea se bazează pe asemănare, dar nu poate deveni niciodată un substitut pentru lucrul pe care îl evocă - este condamnată pentru totdeauna la statutul de simplă contrasemn. Imaginea artificială este totuși indispensabilă experienței memoriei, având o dublă funcție și acționând într-un dublu sens asupra axei temporale: pe de o parte, declanșează memoria, este stimulul proustian (prezent —> trecut), pe de altă parte, este (termenul apare adesea în scrierile lui Nerval) momentul care trece (trecut —-> prezent). Este, de-a lungul lucrării, tema care recreează, într-o formă vizuală, alianța dintre tinerețe și bătrânețe, atingând un punct nevralgic al conflictului nervalian. În mod similar, aliajul dintre imaginat și trăit atinge punctul extrem în care realitatea este fie sublimată, fie anunțată de imaginea artificială, iar persoana umană este transformată într-o figură picturală, într-un fel de revărsare a picturii în viața reală:

> „O, natură! frumusețe, grație inefabilă a orașelor Orientului construite pe țărmurile mărilor, *tablouri sclipitoare* ale vieții, *spectacol* al celor mai frumoase rase umane, al costumelor, al bărcilor, al vaselor care traversează insulițele azurii, cum *se poate picta* impresia sau realitatea unui sentiment prevăzut? Am citit deja acest lucru în cărți, l-am admirat în *picturi,* mai ales în acele *vechi picturi italiene* care se referă la epoca puterii maritime a veneților și genovezilor; dar ceea ce este surprinzător astăzi este să-l găsim încă atât de asemănător cu ideea pe care ne-am format-o despre el. Ne frecăm cu surprindere de această tușă pestriță, care pare să dateze de acum două secole, ca și cum mintea s-ar întoarce în timp, ca și cum trecutul splendid al timpurilor apuse s-ar fi reformat pentru o clipă. Sunt eu oare fiul unei țări grave de un secol în haine negre și care pare să fie în doliu pentru cei care i-au precedat? *Iată-mă, transformat,* observând și *pozând* ca Ibisul, *o figură decupată dintr-un peisaj marin de Dossep Vernetf* (VO, H, 307-308, sn)

„Știm ce confuzie poate produce un portret acolo unde artistul îl face prea real" - modelul nu se mai găsește și dacă modelul se numește Gérard de Nerval, el este capabil să-și nege propria identitate și să încurce toate urmele scriind pe marginea

unui astfel de portret: „Eu sunt 1 altul” (v. L 311, 1,1114-15).

În aceeași clasă de hipoicoane se încadrează un alt element de o frecvență remarcabilă în literatura de suveniruri: stema. Este, fără îndoială, și un ecou al preocupărilor heraldice ale lui Nerval - o dimensiune neglijată pe nedrept de specialiști. În scrisoarea 114, adresată prietenului său Eugène de Stadler, Nerval îi cere informații despre lucrarea heraldică *Archives nobiliaires* în 8 volume și despre „discuțiile heraldice^] heraldiquesfs]” (I, 216) răspândite în *Les Filles du feu.* Interesul pentru stemă, blazon, emblemă străbate în mod clar textele despre secunditate și aceasta din două motive. Pe de o parte, din motivele deja menționate, Nerval evită romanul și, de teamă să nu cadă în romantic, îl imită pe savant, chiar și pe istoric, multiplicând - explicațiile docte și erudite (v; AG, I, 216, 224-225, 240). Pe de altă parte, stema joacă același rol pentru trecutul colectiv al poporului, al țării (istoria) pe care îl are pictura pentru trecutul individual - este imaginea care păstrează acest trecut și îl trimite către prezenturile viitoare. La care trebuie să adăugăm relația stabilită între stemă și autotextualitate (vezi L. Dallenbach, 1977); Având în vedere că narațiunea specular și metaficială este predominantă la nivelul secundității, o astfel de discuție este justificată aici (vezi și mai jos, analiza *iV Angélique).* Spre deosebire de pictură, imaginea stemei este mai codificată, iar descifrarea ei presupune o inițiere („Am avut mândria să definesc vechile ziduri carlovingiene și să descifrez stema casei de Este.” - I, 265, S). Culorile, formele și obiectele sau animalele emblemei sunt în primul rând semne de apartenență (la o familie, un ordin, o categorie, o epocă etc.) și o interpretare corectă ar putea asigura recompunerea unei imagini fidele a trecutului („Iertați-mi aceste detalii, dar cunoașterea stemei este cheia

Scanned with OKEN Scanner

istoriei Franței...” - AG, I, 240). Din păcate, aceeași ambiguitate le învăluie și, ca și în cazul amintirilor personale, incerte și poate „pe jumătate visate”, întreprinderea se termină cel mai adesea cu un eșec marcat de îndoială și întrebări (v; I, 225, 240), eșec care se încadrează în linia disforică generală a secundității. Trebuie clarificat, însă, că eșecul este doar parțial și îl privește doar pe interpretant și nu pe semnul în sine, care, ca obiect, este o „existență incontestabilă” (I, 258). Acest detaliu este de o importanță capitală pentru statutul obiectului în narațiunile despre secunditate - el (obiectul) nu este doar un element care se referă la trecut, ci *este* , literal și material, o parte din acel trecut. Mobilier vechi, obiecte decorative, cărți vechi cu legăturile lor și literele aurii ale titlurilor lor devin tot atâtea embleme, steme personale, însemne nobiliare ale unei colecții de suveniruri mitice (vezi S, I, 257: „dulapurile înalte din nuc sculptat”, „ceasul mare în teacă”, „trofeele de arcuri și săgeți de onoare”, „piticul ciudat” din tablă tăiată etc.)

Înainte de a încheia această discuție, trebuie să observăm statutul ambiguu și intermediar al obiectului și imaginii la nivelul secundității: nu mai este (sau nu mai este doar) percepția imediată și efemeră a primității, nu este încă simbolul general al terțiarității, dar câte puțin din ambele se regăsește pe terenul secundar. De aici provine ambiguitatea inerentă a discursului secundar, o ambiguitate care decurge din însăși natura propozițiilor-memorie și din caracterul vag al memoriei (B. Russell, 1969, p. 171). Memoria este falibilă și este dificil să experimentezi același grad de certitudine ca în judecata perceptivă. Nicio propoziție bazată pe memorie nu este, strict vorbind, verificabilă, deoarece nimic din prezent sau viitor nu face necesară vreo propoziție referitoare la trecut. Povestitorul de amintiri nu numai că este conștient de această ambiguitate, dar se străduiește să o păstreze pentru a nu altera natura intrinsecă a secundității: „Dacă aș scrie un roman [întreprindere terțiară, v; infra|, nu aș putea niciodată să fac acceptabilă povestea unei inimi îndrăgostite de două iubiri simultane.” (S, I, 269), Dar *Sylvie* nu este un roman, nu poate fi unul - așadar cele două ipostaze nu se exclud reciproc, ci coexistă și se presupun reciproc, se articulează în chiar spațiul discursului secundar:

> „Alternativ albastră și roz, precum steaua înșelătoare a lui AJdébaran, era Adrienne sau *Sylvie* - erau cele două jumătăți ale unei iubiri. Una era suolime-ul ideal [a treia parte], cealaltă realitatea [a prima parte].” (S,1,272)

Vom trata împreună și celelalte două subclase de hipoicoane raportate. Să ne reamintim că considerăm textele în construcția lor ca niște diagrame, iar anumite teme și motive apar în grupul de texte pe care le luăm în considerare aici ca metafore de-a doua natură. Articularea unui anumit aranjament structural la un anumit registru tematic ni se pare normală deoarece structura spațiului textului este un model al structurii spațiului universului și sintagmatica internă a elementelor din interiorul textului - limbajul modelării spațiale (I. Lotman, 1973, p.310). Caracterul schematic al structurii textuale, puternic marcat de „figuralitate”, este perceptibil și la toate nivelurile (prim, secundar, terțiar) și în toate tipurile de discurs. J. Richer (1963, p. 338) leagă caracterul neterminat al unei întregi părți a operei lui Nerval (acesta se va întâmpla mai ales cu textele terțiare) de neîmplinirea pasiunii sale pentru Jenny Colon – un sentiment paralizant de frustrare ar fi la originea anumitor inhibiții creative. Doar lucrările care oferă o valoare „compensatorie” ar fi ajuns la maturitate. Tocmai acesta este cazul narațiunilor despre secundaritate, toate centrate, așa cum am văzut, pe o anihilare a absenței. Totuși, structura închisă (de obicei opusă structurii deschise ^*Aurélia)* a textelor principale din Les *Filles du feu* a fost remarcată în repetate rânduri de exegeza lui Nerval. [16]

Scopul nostru în cele ce urmează este de a demonstra existența unei structuri profunde - un model de construcție închisă care stă la baza tuturor relatărilor despre secundaritate, dincolo de aparenta diversificare structurală . Închiderea structurală a narațiunilor despre secunditate provine din dialectica memoriei, care se bazează în mod necesar pe contrapunctul a două planuri, două ere, două ipostaze ale sinelui. Memoria are încă un caracter iterativ, obligând subiectul să treacă peste aceleași puncte de mai multe ori - prefixul re- (mergând până la „remourir” și „ressouvenir” - 1.548.549) este o adevărată obsesie, aproape un autonatism al scrierii nervaliene. La aceasta se adaugă incipiturile iterative fără a apela la o formulă de tipul „tous les jours” *(Sylvie, Octavie)* conform procesului silptic identificat de Genette (1972, p. 147 și următoarele) - povestind o singură dată (sau într-un singur Ibis) ce s-a întâmplat în Ibis (IR/nH). Putem observa, de asemenea, la Nerval aceeași „ixTcesse iterativă” examinată de Genette la Proust. Am întâlnit în narațiunea nervaliană a memoriei toate formele iterativului de la Vaut hentique până la pseudo-iterativ, inclusiv iterațiile externe sau generalizatoare și cele interne sau sintetizatoare.

Narațiunea memoriei a lui Nerval beneficiază de o arhitectură compoziționalâ

riguros studiată, întrucât însăși învierea memoriei este pentru autor o întreprindere voluntară, un proces de *recompunere conştientă („Să ne* recompunem amintirile" 1.107; „În timp ce mașina urcă dealurile, să recompunem amintirile vremii când veneam atât de des aici." - 1.248). Termenul capătă și sensul de lucrare concretă de realizare a operei - Nicolas (Restif de Ta Bretonne) în Lc.v *illuminés,* își compune propriile cărți fiind tipograf de meserie. Închiderea narațiunii memoriei derivă din nou din discursul terțiar orientat spre viitor. Discursul retrospectiv este în esență narativ, în timp ce discursul prospectiv poate fi doar parțial narativ - relatăm ceea ce s-a realizat, trecut, terminat, în timp ce alte atitudini enunțiative leagă subiectul de viitor. Totuși, narațiunea este, prin natura sa, implicit închisă. Să reamintim în sprijin definițiile propuse de Christian Metz, care accentuează poate cel mai mult închiderea narațiunii: „o poveste (...) nu este o secvență de evenimente închise, este o secvență închisă de evenimente. Poveștile tradiționale și «în buclă» sunt secvențe închise de evenimente închise: poveștile cu «final trucat», favorizate de modernitatea culturală, sunt secvențe închise de evenimente neînchise. Închiderea poveștii este o variabilă, închiderea poveștii o constantă" (1971, p. 32). Există, așadar, o închidere (care derivă din finitudinea intrinsecă a textului, capabilă să refacă în structura sa infinitatea lumii) chiar și în cazul unei deschideri aparente. Adevărata deschidere se obține doar în momentul în care mai multe închideri sunt juxtapuse ~ acesta va fi cazul structurilor seriale ale terțității *(Aurélia).* Pentru a oferi o explicație mai clară a celor două tipuri de structuri gestionate de Nerval la nivelul secundarității și al terțiarității, putem face referire în detaliu la opoziția formulată de Chklovski și reluată de Todoro [v] (197L p-22) între cele două modalități posibile de

construiți una nouă: a) construcția în trepte care este un ton deschis organizat conform formulei Ai + A? + A ;î + ... + A„„ b) construcția ÎN buclă sau cerc, formă completă a lui t/p~ (A^țA?) (AjRoA.) unde A (A2 = unități paradigmatice și RIR2 - relațiile lor. Toate textele din *Fiicele Focului* (forma cea mai reprezentativă de discurs secundar) sunt organizate conform formulei b). Închiderea lor este asigurată de trei factori combinați.

1) paralelismul planurilor;
2) circularitate (formală și tematică);
3) caracterul înșelător al povestirii (eșecul tematic).

Fără a oferi analize exhaustive ale fiecăruia dintre textele luate în considerare, să încercăm să culegem exemplele cele mai elocvente care ilustrează cele trei elemente menționate. La sfârșitul capitolului propunem o încercare de analiză sintetică *(Angélique)* care să reunească mai multe trăsături ale secundității.

Am folosit noțiunea de *plan* în sensul atribuit ei de Chr. Metz (1971) și I. Lotman (1973), adică în sensul mai degrabă cinematografic al termenului. Această semnificație se potrivește cel mai bine viziunii noastre asupra textului ca diagramă, deoarece înțelegem prin „plan" în primul rând o porțiune a spațiului-text, o unitate de discurs, susceptibilă de a fi integrată în sintagmatica întregului. Planul este o declarație complexă de lungime nedefinită care transmite o cantitate nedefinită de informații. Structura generală este rezultatul unei tehnici

unor suprafețe textuale[17] funcțional similare[*'] . Trebuie să luăm în considerare mai întâi editarea în sens literal, în ceea ce privește configurația strict spațială a textului, care derivă parțial dintr-o metodă de lucru specific nervaliană (vezi R. Jean, 1974). N. *1.* Popa (1931) vorbește în acest sens despre procesul de trasare și mozaicare care trădează „oribila sterilitate a invenției de care suferea Gérard" (P.86); Această lucrare de intarsii ar fi, așadar, o formă de strategie literară pentru el. De fapt, el manevrează în principal texte scurte (scrise chiar și pe foi mici) folosind o tehnică ce amintește de bricolaj: de unde și tendința de a folosi aceleași fragmente textuale de mai multe ori, de a le reelabora, de a le modifica pentru a le atribui un nou mod de operare în contexte diferite. În general, aspectul grafic al textelor despre secunditate este destul de liber, presupunând multă

tăieturi, spații albe (vezi mai jos, *analiza Angélique),* un material textual aerisit organizat conform unui ritm vizual liber, neconstrâns, care este și cel al plimbării și al reveriei, asociat sistematic , așa cum am văzut, cu tema memoriei. Acestea sunt, de altfel, caracteristicile cărora Edgar Papu (1980, p. 66) le identifică drept trăsături definitorii ale discursului romantic, spre deosebire de logica clasică compactă, care înăsprește componentele unei propoziții până la strangulare, fără a lăsa loc de „respirație".

Mai mult, paralelismul planurilor se află în însăși natura secundității care articulează două entități. În acest sens mai general, „plan" nu mai semnifică doar o unitate rezultată din divizarea materială a textului, ci o componentă semantică situată la un nivel profund al structurii narative. Să observăm că manifestarea celui de-al doilea în primul (cum ar fi semele în sememe și lexeme) nu poate fi decât parțială și impură. Articularea planurilor în narațiunea nervaliană a memoriei operează conform unui model dual tematizat prin opoziție și intercondiționare trecut-prezent. În toate textele Fiicelor *Focului* putem percepe două fețe ale poveștii între care se dezvoltă o tensiune specifică. Mai degrabă, este vorba despre două matrici care intervin în - paralel în țesătura narativă. Întrucât munca și intercondiționarea lor sunt vizibile, perceptibile în activitatea sistemului-text, acesta din urmă se prezintă mai degrabă ca structurant decât ca structură - de unde și abundența elementelor autoreferențiale. Ceea ce este important pentru discuția noastră este să subliniem faptul că, în ciuda aparentei fragmentări a narațiunii, în ciuda impresiei de non-finitudine, substanța acesteia se lovește întotdeauna de un obstacol terminal, care este în același timp o cheie care asigură retrospectiv ierarhia sensului.

Trei exemple ni se par mai elocvente decât celelalte în sensul unei evidențe sporite a montajului: *Angélique, Octavie, Isis.* Ceea ce distinge aceste texte este faptul că există o coincidență între „planul" tematic (axele narațiunii, diferite perioade) și planul material al suprafeței textuale. Cu alte cuvinte, forma finală (textul care apare în prezent în *Les Filles du feu)* este rezultatul unui ansamblu concret de texte străine unele de altele, scrise în momente diferite de autorul însuși *(Octavie)* sau de mai mulți autori.

(Angelique, Isis), substanțe toxice care pot fi, dacă este necesar, desființate și reutilizate în alte moduri. [19] /

Emilie are un loc special . Spre deosebire de ceilalți, *tu ești foc.* Nu mai este vorba de amintiri personale despre Nerval, ci de o poveste care este memoria Abatelui de Bitchc, care devine și narator. Totuși, textul este organizat după aceeași formulă de

construcție a conductei. Cele două matrici, trecut narat / prezent narativ, generează textul dar, de data aceasta, cele două planuri, perceptibile la nivelul manifestării materiale a textului, sunt mult mai delimitate, ilustrând în sens literal distincția dintre „margine și text". Marginea este, în acest caz, o narațiune încorporată care ocupă primele două pagini și ultimul paragraf; Textul este narațiunea încorporată a dramei locotenentului Desroches, ocupând partea centrală a suprafeței textuale. Marginea oferă elementele tipice capabile să definească statutul pragmatic al narațiunii - între narator, o instanță superioară, depozitar al unei cunoașteri . și naratorii, se stabilește un contract enunțiativ fiduciar de tip fairc-croirc:

> '-Bine! Vorbește, vorbește: știi cu siguranță *mai multe decât noi* . Locuiești în Bitchc de mult timp; Se spune că Desroches te cunoștea și poate chiar *ți -a mărturisit* ...
> -În cazul acesta. Ar trebui să tac; dar din fericire nu s-a întâmplat nimic . și totuși moartea lui Desroches a fost creștină. *„Crede-mă: și* îți voi *spune* cauzele și împrejurările (...)" (1.325. sn)

După cum putem vedea, transmiterea cunoștințelor este prin excelență un act de vorbire:

. mărturisire. , spune
Descroches ----------> abate > narațiuni actuale
(narator) în text (vezi mai sus)

Unde se află naratorul Nerval în această poveste și cum este indexat actul de „■•cctcur"? În mod excepțional,° el este același „v/ * Coënce lt)U ,, în celelalte texte ale sale, niciunul dintre ele nu se referă la el - acest lucru se simte totuși indirect în două locuri

din text: I) divagația asupra presentimentului și visului premonitoriu din mijlocul povestirii abatelui (1.339 - putem semnala apariția lui „noi" cu valoare generală); 2) prin ghilimelele care încadrează textul în întregime, care se justifică doar dacă subînțelegem, înainte de început, o a doua margine pragmatică de tipul „Vă spun asta".

Dacă luăm în considerare începutul și sfârșitul textelor importante ale *Fiicelor Focului,* putem observa aproape invariabil confruntarea celor două planuri generative ale textului: un trecut narat și un prezent narator, istorie (trecut) și narațiune (prezent), pentru a rămâne la terminologia genettiană. Incipitul și propoziția lui *Emilie* care încheie volumul sunt deosebit de elocvente și parcă menite să servească demonstrației noastre: „Nimeni n-a cunoscut cu adevărat *povestea* locotenentului Desroches, care a fost ucis anul trecut..." (1.324, sn); „Toată lumea a tăcut după *această poveste"* (1.344, sn). Prezentul care apare de obicei în unitatea clauzurală (capitol, paragraf) este:

a) Fie prezentul scrisului și al cititului cel care oprește și reia în același timp parada amintirilor:

AG - „Cartea *are* toate titlurile (...). Se *poate* citi povestea starețului (...). Se *poate* consulta și lucrarea în incisa a XII-a pe care *am* prezentat-o Bibliotecii Imperiale." (1.240, sn)

S - „Așa *sunt* himerele *care farmecă* și *induc în eroare* în dimineața vieții. *Am încercat* să le repar fără prea multă ordine, dar multe inimi *mă vor înțelege." (1.271, sn) (* Ultimul capitol al lui *Sylvie* este foarte elocvent în întregime)

CL - „Prin urmare, domnilor, vedeți *că* această aventură capricioasă (sic) *se va termina* în cel mai moral mod posibil. *Scuzați* greșelile autorului." (1.323, sn)

Prezentul apare sistematic în secvențele metatextuale, „marginile" textelor - în acest sens, scrisoarea prefață la Les *Filles du feu, Către Alexandre Dumas,* poate fi citată în întregime: „ Îți *dedic* această carte (...)" (1.149, sn)

b) Să luăm observația actuală a generalului, concluzia trasă în urma analizei și a incursiunii în trecut:

S - „Iluziile *cad* una după alta, precum scoarța unui ituit, iar fructul *este* experiența. Gustul ei *este* amar; *are* for-

atât ceva acru care *întărește, - iartă* -mă acest stil demodat/' (1,271-272, sn) •. , ,

OC - „Mi-a amintit de acel uriaș negru care *veghează* veșnic în peștera duhurilor și pe care soția lui *este obligată* să-l bată pentru a-l împiedica să adoarmă. O, mister al sufletului omenesc! *Trebuie oare să* vedem într-o astfel de imagine semnele crude ale

Scanned with OKEN Scanner

răzbunării zeilor.” (292. sn) .

IS - „(...) precum marea zi care *urmează* clarității vagi a zorilor.” (1.304) "

În ambele cazuri, prezentul are ceva definit care împiedică continuarea poveștii (facie de narratre).

Cât despre incipiturile care ne proiectează imediat în trecut, acestea sunt întotdeauna marcate fie de imperfect, fie de trecutul simplu:

AG - „în 1851, *a trecut* prin Frankfurt.” (1.160, sn)

S - „ *Ieșeam dintr* -un teatru unde în fiecare seară *apăream* în fața scenei în costum complet de pretendent.” (1.241, sn)

CC - „ În primăvara anului 1835 m- *a cuprins o dorință puternică* de a vedea Italia. În fiecare zi, când mă trezeam, așteptam parfumul amar al castanilor alpini;” (1.285, sn)

IS - „Înainte de înființarea căii ferate de la Napoli la Resina, o excursie la Pompei *era* o adevărată *călătorie. Durează* o zi pentru a o vizita (...)” (1.293, sn)

Imperfectul rat-ului iterativ al unității initiale confirmă în continuare unul dintre elementele fundamentale ale definiției narațiunii, care este întotdeauna declanșat de distrugerea unui echilibru inițial - RI devine în mod necesar R2.

Se poate observa cu ușurință că verbele subliniate din cele două grupuri de citate se încadrează în clasificări deja existente: imperfect, trecut simplu la început care, alături de mai mult decât perfectul și condiționalul prospectiv (neactualizat în corpusul nostru) formează grupul timpurilor narative la Bcnvcniste (1966, cap. XIX) și, respectiv, timpuri narative la Weinrich (1973)*, prezent, trecut compus, viitor la sfârșit, reprezentând timpurile discursive (Bcnvcniste) sau timpurile comunicative (Weinrich). Această distribuție regulată a timpurilor verbale în unitățile esențiale și decisive ale textului - început și
iui - confirmă existența celor două planuri care organizează substanța narațiunii memoriale: trecutul narat și prezentul narator, ceea ce implică în mod necesar o manifestare discursivă a subiectului (eul organizator și „sursă” a narațiunii), precum și un comentariu concluziv asupra „ce-ului” narat, asupra „cum-ului” narațiunii. Cele două planuri informează recurent întregul textual - sunt cele două matrici concomitente care generează textul care se dezvoltă sub forma a două sisteme de enunțare inextricabil împletite. Jocul forțelor prin care acestea se resping și se atrag constant reciproc este cel care asigură, așa cum vom vedea (vezi mai jos), coerența întregului textual.

Din punct de vedere tematic, putem observa că, în toate povestirile luate în

considerare, finalul reprezintă o revenire la punctul inițial. Textul se repliază asupra sa, bucla se închide de obicei cu o mise en abyme retrospectivă conform formulei arhetipale oferite de romanul proustian: secvența finală este o „reflecție" asupra și a întreprinderii textuale prin care autorul și cititorul tocmai au trecut: v. Capitolul XIV din *Sylvie* - *Ultima pagină* și secvența clauzurală din *Angélique*. - *Reflecții',* în toate celelalte texte există cel puțin o propoziție cu valoare metatextuală. Astfel de intervenții sunt foarte frecvente și în discursul despre terțitate (încercări romantice, *Aurélia)* dar, spre deosebire de narațiunea secundară unde deschid sau închid un întreg textual, la nivelul terțiar, ele sunt dispersate în tot discursul, distribuite recurent și imprimând un alt tip de circularitate - o continuitate mai complexă decât simpla coincidență dintre început și sfârșit. În narațiunea memoriei, locul lor este destul de fix întrucât au, cel mai adesea, o valoare compensatorie, de echilibrare - prin afirmarea succesului actului creativ, ele sunt menite să contracareze eșecul implicat în memorie prin natura sa: ea reprezintă fatalmente o pierdere (a fericirii copilăriei și tinereții - PS, S, OC, AG - a credințelor religioase - IS - a identității - CL - a iubirii și a vieții - EM - și, în general, a timpului). Dacă luăm în considerare formula deja invocată ($A_t RiA_2$) .....($AIR_2 A_2$), observăm

că R2 este întotdeauna o formă degradată, niciodată îmbunătățită, a lui R-. Elementele înșelătoare se acumulează în discursul despre secunditate și îl închid într-o rețea care îl imobilizează - eșecul este în mod necesar o limită, o închidere, cel puțin provizorie.

Scanned with OKEN Scanner

Închiderea circulară a lucrărilor secundare rezultă încă din caracterul muzical al compoziției (v. nlïa, despre *Angélique)* - * a acționat, după cum știm, al unei estetici romantice dominante și este în acest sens un reprezentant al curentului - să nu uităm că acest volum *Les Filles du feu* include și gruparea C/ww.w/M' W *e- legendaș a lui Valois* și toate textele abundă în referințe muzicale. Mai mult, muzica (sunetul cornului, al tobei, al vocii umane etc.) este, într-o manieră foarte proustiană, un declanșator și un catalizator pentru memorie. Procedeele muzicale - repetiții, reamintiri, ecouri, simetrii, paralelisme sonore - conferă textelor un tip specific de circularitate care este cea a poeziei. Faptul că un text este realizat și se încheie cu elemente similare (vocabular, timpuri verbale, structuri sintactice) are nu doar o valoare tematică referitoare la logica psihică a memoriei ci și, sau mai presus de toate, o valoare formală - sonoră și grafică. În acest sens, o trăsătură caracteristică specifică scrierii lui Nerval este faptul că acest sistem de simetrii poate fi extins dincolo de un singur text și poate duce la o serie de texte: efectele de ecou pot fi percepute de la o poezie la alta în *Les Chimères,* de la o poveste la alta în *Les Filles du feu* și tocmai din acest motiv noțiunea de macrotext devine foarte utilă în cazul lui Nerval (vezi mai sus, cap. I). Din aceleași motive, textele din Les *Filles du feu* sunt marcate de o abatere considerabilă de la mixul canonic al „povestirii scurte", în ciuda prezenței termenului după titlu, pe coperta volumului. Acestea dobândesc, pe de altă parte, trăsături specifice legilor de manifestare a discursului poetic, astfel încât un tip specific de lectură tabelară devine posibil și necesar. Fenomenul este și mai evident în *Promenades et souvenirs* și *Mémoires dim Parisien,* formate din texte mai scurte care pot fi desprinse din ansamblu și sunt echivalente unor poeme în proză. Textele secundarității, purtând semnele narațiunii poetice, sunt, prin excelență, texte care transgresează genurile, iar acest statut hibrid derivă, încă o dată, din caracterul intermediar al discursului secundar.

des aV ○ nS 8 ' OUPé S0US 1 ^' O multitudine de *metafore ale secundității* im no“ ra ' ,l,nS * CX,Uel,eS “ C “*“' n valide - Poate trece de la un grup de cuvinte la micro-narațiuni care se extind peste

mai multe paragrafe. Acestea sunt anumite locuri privilegiate în text, balamale care realizează joncțiunea dintre cele două planuri - trecutul și prezentul - care au fost discutate pe parcursul acestui capitol. Acestea sunt puncte de concentrare maximă a energiei textuale, centre polarizatoare care, tocmai datorită marii lor densități, dobândesc un fel de autonomie în raport cu contextul în care se integrează. Din acest motiv, avem de-a face cu elemente (teme, motive) care circulă în întreaga operă, fiind într-un fel o coloană vertebrală a acesteia, linia de creastă a mitologiei personale a poetului. Frecvent, aceste elemente operează și joncțiunea cu celelalte niveluri - primar și terțiar - confirmând astfel faptul că separarea lor nu poate fi decât operativă. Fără a putea face aici un inventar complet, din lipsă de spațiu, să ne concentrăm asupra exemplelor cele mai frapante oferite de textele despre secunditate. ,

Printre cele de dimensiuni reduse din punctul de vedere al manifestării discursive dar apărând în schimb cu o frecvență sporită, trebuie să menționăm în primul rând motivul *ruinelor* cu avatarul său „turnul desființat" sau chiar demolat (AG - 1.237), distrus. Găsim efecte de ecou în *Voyage en Orient* , unde ruinele, vestigiile, rămășițele, resturile, molozul sunt un element recurent (vezi mai sus, cap. II) și în *Les Chimères,* celebrul vers 2 din *El Desdichado:* „Prințul Aquitaniei la Turnul desființat". Acest motiv, care este subsumat de cele ale mormântului și monumentelor antice (castele, abații), se încadrează în categoria semnelor de pierdere și degradare care formează latura negativă a operei. Aici, ele întăresc caracterul înșelător al narațiunilor secundare. Asemenea stemelor, scuturilor, cărților, picturilor și obiectelor antice, acestea sunt fragmente ale trecutului păstrate și transmise în prezent. Prezența lor este o mărturie a acestui trecut, dar starea lor (ruine) este o dovadă a imposibilității de a-l conserva intact și nealterat. Aceleași elemente, așa cum am specificat deja, pot avea valori diferite la niveluri diferite - de regulă, sunt cvalisemne la nivelul primității, sinsemne la cel al secundității, legisemne la cel al terțiarității (Turnul abolit).

Motivul ceasului - *orologiului - pendulului* capătă o valoare aparte într-o poveste despre memorie și despre întoarcerea la surse, deoarece acestea (cele

ceasurile) sunt o materializare a însăși ideii de timp și a curgerii sale. Așa cum a arătat clar Ross Chamh rs (1980) în ceea ce privește structura narativă a lui *Sylvie,* aceste obiecte introduc în liniaritatea timpului istoric un alt timp făcut din continuitate, repetiții, similarități și identitate, a cărui circularitate este marcată de însăși mișcarea acelor (efect de ecou în *Les Chimères,* v. 1,2 din *Artemis* având ca primă literă *Baletul Orelor.* A treisprezecea renaștere... Este încă primul; / Și este întotdeauna Singurul, - sau este singurul moment:"). Ceasul nervalian este capabil să forțeze cele două planuri într-unul singur, deoarece este investit cu un fel de forță magică - el desființează timpul etern, aducând la iveală timpul subiectiv al - experiențelor interioare, „durata pură":

> „Din momentul în care am crezut că am înțeles seria tuturor existențelor mele anterioare, nu m-a costat nimic mai mult să fiu prinț, rege, magician, geniu și chiar zeu; *lanțul s-a rupt și a marcat orele ca minute."* (FF, Către Alexandre Dumas. 1.151, sn): '; • F

Ceasul normal este apoi înlocuit de ceasul deranjat, „ceasul nebun", singurul capabil să urmărească și să potrivească mișcările interioare - un efect de ecou în *Călătoria spre Est:*

> „Sunt momente când viața își multiplică pulsațiile în ciuda legilor timpului, precum un ceas nebun al cărui lanț este rupt, altele când totul se prelungește în senzații inestimabile sau abia demne de a fi remarcate" (11.425)

Aceeași nostalgie pentru timp a fost cheiată printr-un mijloc mccuiKujc în *Illuminés (CN) al lui Lc, o* lucrare secundară precum *Les Filles du feu:*

> Ah! Dacă am putea opri acul și să-l mișcăm înapoi! dar am tulbura doar ceasul aparent, iar ora eternă curge mereu." (Il,l()33)

Disprețul pentru timpul aparent străbate toate textele și adesea notița ceasului alunecă spre valorile simbolice ale terței - mii : „ Cât este ceasul ? Nu aveam ceas."

(S, I, 247). La pendule d'écaille de la Renaissance, dont il est si fier, n'est pas dans sa chambre pour le renseigner sur l'heure:

> "Le mouvement, excellent sans doute, n'avait pas été remonté
> timp de două secole. - Nu era ca să știu 1 oră că eu-
> „Voi cumpăra acest ceas din Touraine." (S, I, 248)

Qj

Prin intermediul altora a intrat în contact cu contingentul: „Am coborât la casa portarului. Ceasul lui cu cuc marca ora unu dimineața." (S,1,248) Poveștile despre memorie, și în special despre *Sylvie* , abundă în referințe temporale (diferite de cele pe care le-am identificat în literatura de călătorie). Am putut chiar compara (R. Chambers, 1980) structura ceasului *Sylvie* cu aranjamentul meticulos al arcurilor și roților dințate care alcătuiesc ceasul. Această afirmație a lui Ros Chambers ni se pare interesantă: „În *Sylvie,* ceasul va fi modelul fundamental al poveștii, iar naratorul va fi, după părintele Dodu, un stăpân al timpului." (1980, p. 27) - să precizăm că părintele Dodu confecționează „în timpul liber ceasuri de cuc și scuipături" (1.267), obiecte asociate prin semele „circularitate" și „mișcare".

Unul dintre principiile cheie ale lumii nervaliene este cel al *asemănării* . Este una dintre axele organizatoare ale „universului magic", ale acestei lumi pline de simboluri și figuri mitice descinse din cele mai diverse mitologii. Semnele se atrag și se resping reciproc și se aranjează în constelații semnificative pe baza asemănării și recunoașterii. Semnele de asemănare sunt cât se poate de ambigue, întrucât sunt atrase în jocul confuz al aparenței și esenței, al adevărului și falsului - există asemănări false manifestate la nivel superficial și nu în profunzime, deoarece există, dimpotrivă, deosebiri aparente false, cuplate cu asemănări profunde. La nivelul secundității, principiul asemănării acționează în sensul unei compatibilități a celor două entități confruntate - în cazul memoriei, legătura care atașează un moment al prezentului de o imagine a trecutului:

> „Asemănarea unei figuri uitate de ani de zile se contura acum cu o claritate singulară; era un creion estompat de timp care devenea pictură, precum acele vechi

Scanned with OKEN Scanner

schițe ale unor maeștri admirați [illegible] un muzeu, al căror original orbitor poate fi găsit în altă parte/' (S,1,147)

Să observăm încă o dată prezența unui iconic și o asociere constantă între suvenir și pictură.

În Nerval, acest du-te-vino între trecut și prezent își găsește expresia metaforică într-un motiv privilegiat, de dimensiuni mai extinse din punctul de vedere al manifestării discursive și care apare de mai multe ori în operă: motivul *deghizării.* Înrudit cu cele ale măștii și voalului (vezi mai sus) și atras în sfera artificiilor iluziei teatrale, motivul are mai multe forme de manifestare în operă. Cea mai complexă scenă se găsește în scena cunoscută sub numele de „nunta simulată" sau „nunta de împrejurare". Din punct de vedere textual, avem de-a face cu una dintre acele unități reutilizate care circulă și reapar cu ușoare ajustări în diferite locuri din macrotext; în cazul nostru, l-am putea identifica astfel: PS, cap.V - 1.137: S, cap. VI-I. 255-256: fragmentul |C// *suvenir]* - 1.459; MF, cap. X - 1.645. De fiecare dată, tânărul și tânăra se deghizează în proaspăt căsătoriți folosind costume vechi ale unchilor, mătușilor sau bunicilor. Toată această piesă echivalează cu o ieșire din timp, cele două personaje devenind ființe ale „unui alt secol". Acest pas în afară este în același timp un salt în prezentul tinereții veșnice - *Sylvie* devine „zâna legendelor veșnic tinere" „tânără" (1.255). Aceasta deoarece mișcarea civilă generală de înviere a trecutului semnifică reîntinerirea sinelui. Scena căsătoriei simulate ocupă un loc proeminent în ierarhia mijloacelor care reînvie amintirile prin faptul că această practică poate fi considerată o cale de acces la o altă existență, anterioară, către „aducere aminte" [22] - un efect de ecou în poemul *Fmitaisie:*

„Apoi o doamnă, la fereastra ei de sus."
Blondă cu ochi negri, în hainele ei vechi. *într-o existență matură* poate,
Am văzut deja... și îmi amintesc! (l,19,sn)

jeleMes'lu/'T "'"æ™ dCViOnl A gCS,C magit l uc ca P ablc dc P i0 'cans existențe străvechi, chiar dacă au fost trăite de altcineva. Mai mult, trecutul individual devine un trecut mitic, populat de imagini arhetipale: „am fost soț și soție timp de o întreagă dimineață frumoasă de vară".. (S,1,256). Ceea ce face special motivul - deghizării, sub forma căsătoriei simulate, este faptul că, deși este o amintire personală (această scenă este întotdeauna relatată de Nerval ca o amintire din copilărie sau adolescență), este în același timp un factor care declanșează amintirea altora (mătușa din *Sylvie).* Această joncțiune, ba chiar contaminare, a amintirilor personale cu amintirile colective (mituri) este evidentă în special în *Octavia* , unde protagoniștii înșiși devin soți mitici:

„Ea *[Octavia] a vrut să joace rolul Zeiței* [AÊVJ] însăși și m-a văzut însărcinat cu rolul lui Osiris ale cărui mistere divine le-am explicat." (1,291)

Scena are loc în timpul vizitei lor la templul *lui Isis* din ruinele Herculaneului.

M *SECONDÉITÉ*

În paginile următoare propunem lectura unui singur text din Les *Filles du feu, Angélique* - un text care ni se pare a fi o mostră, o sinteză foarte elocventă a ceea ce am identificat până acum ca trăsături definitorii ale discursului secundar în varianta sa Nervali . Astfel, credem că ceea ce stabilim despre ^*An gélique* este valabil și pentru celelalte texte ale *Fiicelor Focului* și evidențiază concret anumite procese specifice literaturii secundarității. O astfel de lectură își propune, înainte de toate, să explicitezе sistemul textului, să detecteze ceea ce îl face conform sau diferit de anumite modele (sau chiar genuri). În aceste condiții, un loc central va fi ocupat de ideea de *coerență* presupunând mai multe grade și niveluri - o idee importantă în toate privințele pentru Nerval.

Între text și elementele sale se stabilește o relație mai mult sau mai puțin vizibilă. În funcție de gradul în care este afișat un anumit cod, textul poate fi clasificat într-un anumit gen. Unul dintre scopurile acestei lecturi va fi detectarea acestui *aparat demarcativ al* textului, a acestor indicatori de gen, care sunt toți semne organizatoare ale textului coerent. Noțiunile de deschidere și închidere pe care le-am luat deja în considerare au implicații decisive în

morfologia textului și se impun ca și criterii de bază atunci când este vorba de stabilirea conformității sau transgresiunii în raport cu orice genic. Cele două forțe, centripetă și centrifugă, care acționează în substanța textului (vezi mai sus, cap. I) produc o dublă mișcare de lectură. Primul pas va fi izolarea în text a elementelor care tind să-l distrugă prin fragmentare, fragmentare și deschidere către un extratext. O a doua etapă va încerca reconstruirea textului folosind toate elementele care îi conferă coerență, care îl unesc. Acest lucru este strict la nivel textual și material. Aceeași dublă mișcare poate fi întâlnită și la nivel tematic de conținut, unde împărțirea în unități este mai dificilă. În orice caz. centripetul și centrifugul presupun circularitatea și, datorită acestei circularități interne a textului, unitățile constitutive își pot schimba statutul, fără a dăuna întregului. Un element sau altul este construit prin distrugere aparentă sau opusul. Structurarea și destructurarea sunt atât de strâns legate, fiind însăși condiția existenței textului (și a textului secundar în special), încât disocierile nu pot scăpa de arbitrar. Aceasta deoarece textul trebuie considerat mai degrabă ca o totalitate productivă. La autoarea *Fiicelor focului,* textul nu se prezintă doar ca fiind pur cultural. dar el (ea) este perpetuu reflectat de conștiința acestei fenomenologii. care devine temă și element generator.

1. Heterotextul

După cum am văzut, mișcarea centrifugă are tendința de a dezintegra textul. Acest lucru nu se întâmplă niciodată, având în vedere contrapunctul centripetei, dar acesta. Aceste consecințe se resimt în gradul de omogenitate al lui i ' i - Archele teoriei textului au lăsat să se vadă că concepția mdisn ntm t este vizibil depășită și că este Brandt 197 în pe W care o deschide. (PA) valea de vară. i ■ ” din detectarea în text a Ncr- cns-urilor care contribuie la această dezomogenizare a textului.

Fragmentarea. *Angélique* de Nerval este un text sub formă epistolară cuprinzând douăsprezece scrisori și o anexă. Structura epistolară este explicată aici în primul rând prin formarea lui Nerval în școala secolului al XVIII-lea și familiaritatea sa cu acest gen. În al doilea rând, întrucât textul apărea serializat, forma epistolară părea potrivită acestei periodicități. Trebuie menționat, însă, că genul epistolar practicat de Nerval este slab și impur (comparativ cu texte de acest tip din secolul al XVIII-lea) [23] . La Nerval, structura epistolară nu este un dispozitiv mobil care „mută prima persoană de la un actor la altul, inversând eul și tu-ul; transformând pe rând scriitorul în cititor, cititorul în scriitor" (J. Roussel, 1974 p. 21). Literele care formează textul din *Angélique* nu servesc la a-l masca pe narator dând glas unui alt emițător, ci, dimpotrivă, îi oferă acestuia posibilitatea de a îndepărta măștile și de a reproduce, în cadrul operei, imaginea comunicării directe dintre scriitor și cititor, instalându-l pe acesta din urmă în centrul operei. Mai mult, în ciuda indicației explicite a destinatarului, în capul primei scrisori, „AMLD" (Către Directorul Național), s-ar putea afirma că adevăratul destinatar al scrisorilor este însuși expeditorul - în spatele poveștii continuate și promise a Abatelor de Bucquoy, în spatele celei a *Angéliquei,* spuse, auzim povestea lui Nerval însuși, într-un singur monolog confesional. Natura scrisorii, care devine monolog, este astfel fundamental alterată și transformată într-un jurnal personal.

de esență autobiografică.

Din punct de vedere structural și textual, scrisoarea i se potrivește dublu: pe de o parte, date fiind dimensiunile sale reduse, insignifianța sa, îi dă iluzia ordinii, o ordine exterioară pe care este obligat să o respecte; Pe de altă parte, Nerval, un scriitor cu o rezervă insuficientă și mereu într-o criză de texte pentru jurnalul său, găsește în forma epistolară o stare fragmentară care i se potrivește. În acest context, el poate oricând schimba unitățile, asambla piese, permuta, tăia grație tehnicii juxtapunerii mozaicate și a marchetării care îi este specifică (vezi mai sus). Forma este cea care, pentru Nerval, operează această joncțiune între finit și infinit: litera este o formă închisă, finită, autonomă, discretă, dar este integrată într-o serie teoretic infinită - serialul, mereu susceptibil de a fi continuat. Telenovela este suspans, este spațiul care poate fi mereu catalizat, structura serială, deci deschisă prin excelență.

CI? Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Angelique este, așadar, o structură fragmentată de forma episto aim. Dar această fragmentare nu este suficientă pentru Nerval - el continuă leul ^ a ^ ,ncnta leu până la limita posibilului (vezi diagrama de la sfârșitul analizei). Examinarea diagramei textului evidențiază diferitele abordări ale fragmentării textului și structura „aerisită" (vezi mai sus) (u (isco secundar...) .

- fragmentarea titlului care precede fiecare literă, mijloace grafice... liniuța, un element foarte frecvent în Nerval pentru izolarea fragmentelor,
- fragmentarea corpului scrisorilor prin: a) texte străine inserate (narate de narator sau sub formă de citat): b) titluri intercalate: c) spații tipografice, patois prevăzute cu asteriscuri dispuse în stea.

Poate că această fragmentare ar trebui interpretată și dintr-un alt punct de vedere. nu doar ca dorință de fragmentare continuă, ci, dimpotrivă, ca efect al incapacității sau al absenței voinței de a uni părțile. A aranja înseamnă a crea aparența de ordine, a produce o aparență de necesitate, a atenua autonomia constituenților. Dar, după cum știm, în concepția lui Nerval, lucrarea nu este niciodată terminată, fixată. Prin urmare, este condamnat pentru totdeauna să rămână o stare intermediară, mereu perfectibilă, care, mai degrabă decât un produs finit, dezvăluie cititorului secretele fabricării sale.

Texte inserate. Orice fragment care prezintă o anumită autonomie în sensul că ar putea fi desprins de întreg și citit separat este considerat a fi *un text străin inserat* în *Angelique* . Fragmentele care relatează amintiri și divagații nu sunt incluse în această categorie. ticuri frecvente la Nerval, pe care de obicei el însuși le delimitează . Aceste micro-narațiuni sunt încorporate într-o narațiune-cadru cu care mențin relații din punctul de vedere al întregului, la nivel tematic și structural. Narațiunea cuibărită este formată din căutarea cărții care îi poate oferi autorului povestea Abatelui de Buequoy. Căutarea presupune călătoria, deci deplasarea - elementele organizatoare prin excelență ale substanței romanestice. Întrucât cartea nu se găsește nicăieri, 1,s(),rc cs > este întotdeauna amânată, dar promisă constant. Între timp, el este „chestia aia uotquc ", pentru care își face telenovela.

bre" (1 CCHS (∗ C c t ua,ic sau c ' n M cenți de franci pe zi de lim-

-), să trăiască așadar. În acest sens, situația sa este similară 162

precum cea a Șeherezadei sau a lui Ulise - a povesti înseamnă a trăi, absența poveștii este moartea. Dar Nerval este un inventator slab sau nu o vrea pe a ta: „Nu am nicio carte aici... Sunt pierdut...” (1.225) sau „Deci am cartea și mă văd capabil să-mi continui munca” (1.235). Sursa textului este întotdeauna un alt text. Totul este bun pentru ca el să intre în această carte receptacul care este textul-cadru: scrisori care întrerup alte scrisori, anecdote auzite la întâmplare, știri, extrase din dosarele poliției, manuscrise găsite, fragmente de cântece sau poezii, asamblate folosind o subtilă tehnică de colaj.

Vom încerca aici un inventar clasificator mai mult sau mai puțin strict al textelor inserate în *Angélique,* amânând pentru mai târziu (v, infra) studiul combinării lor în beneficiul întregului. (Pentru distribuția textelor inserate în set, vezi diagrama). Se pot distinge următoarele tipuri de texte :

- litri de lucrări (atât de lungi încât pot fi asimilate textelor (I, 161, 240), notițelor de scuturi (I, 240), articolelor bibliografice (I, 216, 221);
- Știre senzațională: *O dramă domestică — afacerea Le Pilenr (f'l* - 173);
- poveste fantastică, descrisă ca atare chiar de autor (I. 175): *Sonerie fermecată* (I, 176-176);
- anecdote: *The. canarul* (I, 177-178), bibliofilul (I, 217-219), un alt bibliofil (I, 234);
- cântece vechi (I, 180, 187, 195, 196, 197);
- scrisori: către Angélique de Longueval de la iubitul ei (I, 181), scrisoare de la Angélique către vărul ei, călugărul Ceresc Goussencourt (1, 213-214), scrisoare de la un abonat la *Național* către Nerval (1, 216) - această scrisoare include un alt text, articolul din bibliografia flamandă cu o sonoritate ciudată și străină;
- manuscrise: de Angélique de Longueval de la pagina 1, 182-186, 197-205, 208-211. Reproducerea manuscrisului se face în bucăți mai mult sau mai puțin extinse. Timp de pagini întregi avem de-a face cu o încurcătură inextricabilă a poveștii lui Nerval cu cea a lui Angélique și cu citatele din manuscris (despre relația dintre acești doi naratori, vezi mai jos); al călugărului celestin Goussencourt, văr al Angéliquei (I, 212-213, 214);
- fragmente de poezii - Gessner, Roucher, René de Girardin (I, 227 228).

Qfe Scanned with OKEN Scanne

Scanned with OKEN Scanner

Un loc special îl ocupă fragmentele intitulate de Nerval *Interruption* (I, 186), *Les jeunes filles* (\ 191) *și Delphine* (I, 192) . Acestea sporesc ambiguitatea textului prin faptul că este vorba de inserții false. *În Întrerupere* este de fapt o revenire la povestea-cadru, deoarece întrerupe povestea lui *Angélique* , care era deja o întrerupere. Prin urmare, întreruperea acestui al doilea grad anulează întreruperea - povestea se întoarce la C în sine. Celelalte două texte care evocă amintiri sunt doar întreruperi (litri, spații libere) ale textului. Altfel, ele se încadrează organic în substanța *focului,* care poate fi plasat pe marginea lui Ar/rzcz/z/c, capitolul II din 5y/v/c.

Evident, textele inserate trebuie ordonate ierarhic - nu vor avea aceeași importanță, nici ca întindere, nici ca substanță. Toate reprezintă, într-un fel sau altul, forme de intertextualitate, declarate sau implicite, și toate mențin un anumit tip de relație cu narațiunea-cadru. Pentru a obține o imagine mai completă a rețelei intertextuale care acoperă textul lui Nerval, ar fi necesar să adăugăm numărul foarte mare de nume de autori integrate și citați în întreaga substanță *a operei Angélique,* de la Rousseau, care este aproape un personaj, până la cei al căror nume este abia menționat. Să ne limităm la a cita un fragment din sfârșitul textului unde numele se cheamă reciproc într-o descendență inversă către un strămoș comun care ar putea fi numită „povestea primitivă [725] ?”

„Apoi...” (Așa a început Diderot o poveste
(îmi va spune cineva)?
- Haide!
- L-ai imitat pe însuși Diderot.
- Cine l-a imitat pe Sterne...
- Care îl imitase pe Swift.
- Cine îl imitase pe Rabelais.
- Care îl imitase pe Merlin Coccaïe...
- Cine l-a imitat pe Petronius

"---K.™<S?" -ÆraSSiïiSX;" • wn» » * - toți îl plasează pe L ' , . " C ? c , nchaï

"cnt arbitrar

„unul dintre cincizeci de: concurenți C | (e PC | 1Cl o PC ' , un rcinc care „ cntour & oc pretendenți | cititorii tăi | a anulat în fiecare noapte

„ceea ce țesuse ziua” (1, 239). Asemenea pânzei, textul lui Nerval (sau chiar al lui Diderot, Sterne etc.) este desfăcut și desfăcut la nesfârșit. Finalul se îndepărtează mereu, riscând să fie proiectat într-un spațiu exterior, iar cititorul este prins în acest joc. Deschiderea și intertextualitatea se determină reciproc - spațiul intertextual este în mod necesar deschis, iar opera în care se dezvoltă este inevitabil neterminată.

Suplimentul Sfârșitul se îndepărtează întotdeauna: „rezultatul îți scapă” (S, I, 271); „Și apoi…” Formal, această fugă de la final are ca rezultat apariția textelor suplimentare, a suplimentului și a anexei. Finalul textului (propoziția), după cum știm, este unul dintre locurile sale strategice, un semn al apartenenței la un gen. Dacă luăm ca unitate clausurală partea de text delimitată de intertitlul *Reflecții* (I, 239), observăm imediat forma telescopică a finalului *din Angélique.* Unitatea *Reflecții ,* având o evidentă valoare meta-textuală (vezi citatul de mai sus), joacă rolul unei anexe la textul în sine; Totuși, alte două anexe (separate prin spații) îl extind: prima (I, 240), printr-un efect de intertextualitate internă, trimite cititorul care dorește să cunoască povestea Abatelui de Bucquoy la un alt text nervalian - *Les Illuminés.* Un final, așadar, euforic și disforic în același timp: cartea a fost găsită, căutarea victorioasă, povestea există în cărți pentru care se dau referințe exacte *(„Les Illuminés,* Paris, Victor Lecou” sau „T ouvrage in-12 dont j’ai fait présent à la Bibliothèque impériale”, I, 240), dar curiozitatea cititorului nu este satisfăcută aici și acum. Textul nu se termină niciodată, există întotdeauna un alt text la care trebuie să recurgi. A doua (sau chiar a treia) anexă (1, 240), scrisă cu caractere mai mici decât restul textului, nu are, aparent, nicio legătură directă cu textul tocmai citit: este vorba de descifrarea ambiguă a unei steme (v, supra). Stema este, așa cum am văzut, cheia, imaginea codificată a ceva, dar este în același timp spațiul capabil să se reflecte prin una dintre părțile sale, să se „pună în abis”, ceea ce nu este lipsit de legătură, după cum știm, cu o anumită practică textuală. (Dallenbach, 1977, cap. 1). În acest sens, cuvântul „reflecție”, care desemnează unitatea clauzurală, necesită o dublă interpretare: privește „reflecțiile” autorului care își judecă propriul text (valoare metatextuală), dar este totuși o „reflecție” (în sens propriu) a textului în sine (metaforă specular). Autorul ne oferă cheia către

LITERATURĂ - Un text MODEL TRIADIC, legenda sa (literalmente = ce să citești) ne spune cum să o citim: ca pe o poveste ironică și metaficțională, în maniera lui Sterne și Diderot. Funcția suplimentului este doar de a practica cititul la distanță .

Suplimentul și non-finitudinea sunt în natura reci-ului, rămâne întotdeauna o poveste de spus, aceea a modului în care a fost realizat ceea ce tocmai ai citit; de asemenea, în natura serialului, cineva se poate extinde doar atât cât dorește (vezi mai sus). Una dintre convențiile telenovelelor este, conform lui Ph. Hamon (1976), finalul fericit. Putem vorbi despre un final fericit al textului lui Nerval? Acest lucru nu este sigur, deoarece, în primul rând, *Angélique* nu este o telenovelă pură. Observarea diagramei evidențiază faptul că alte convenții ale seriei (regularitatea, dimensiunile egale ale secvențelor) nu sunt respectate. Poate că mai important este să se stabilească o ierarhie a propozițiilor - relația dintre propozițiile interne (ale textelor încorporate) și propoziția terminală (a textului încorporat). În acest fel, anticipăm deja problema combinatoricii narative (vezi mai jos). Să luăm în considerare pentru moment cele două povești principale: cea a Angeliquei (încorporată) și cea a căutării cărții (încorporată). Finalul primei este de două ori dezamăgitor: Angélique se termină prost, săracă și uitată de familie; pe de altă parte, finalul se pierde, din lipsă de informații și totul plutește în ambiguitate: „Nu știm nimic mai mult"; „Nu există nicio dovadă că..."; „Nu vorbim despre fată." (I, 214). De la a zecea scrisoare încolo, nu se mai pune problema Angelicai. Aceeași ambiguitate înconjoară finalul euforic-disforic al poveștii încorporate. Ceea ce le unește este faptul că ambele sunt terminații false și propoziții de început, în ciuda turnurii negative a propozițiilor clausulare (vezi citatul de mai sus și „Săracii autori nu pot face nimic în privința asta!" - propoziție terminală). Lipsa de cunoștințe despre viața lui Angélique de Longueval sugerează o posibilă cunoaștere a acestora dacă noi documente ar fi căzut în mâinile naratorului sau ar fi fost găsite de altcineva. Finalul final este, așa cum am văzut, deschis către un alt text - *Illuminati,* unde putem găsi povestea promisă. Negația finală privește mai degrabă textul în sine, imperfecțiunea scrierii și incapacitatea sa de a neutraliza 2® u f I ï™ nt .. ains j u " e marc l ue a narațiunii ionice care își găsește negația în sine. Rămâne de clarificat faptul că sfârșitul telescopic *al lui Angéliaue* Itrinle pK Hamon® galemen '. o altă funcție a propoziției, semnala litatea (vezi sunraï a P hat ∧ ue " & ant un operator de intertextual-

P), punct de inserare n în textul cunoștințelor despre com- **166**

comunitatea culturală: Nerval își cunoaște publicul și presupune că îi cunoaște pe Sterne, Diderot, Rabelais etc.

A fi și a apărea. Într-un PS al celei de-a șaptea scrisori, pe care Nerval a eliminat-o din versiunea finală, citim: „Mi s-a scris astăzi dintr-o bibliotecă din Paris că au existat doi abați de Bucquoy — unul adevărat și unul fals" (I, 1229) sau, la începutul celei de-a zecea scrisori: „ești sigur, cel puțin, că acesta este adevăratul Longueval? căci există Longuevali și Longueville peste tot... precum și Bucquoy..." (I, 215). Nimic nu este sigur în textul lui Nerval, și nu doar în *Angélique* - figuri, locuri și epoci se contopesc, realitatea este contaminată de vise, visele de realitate. O ambiguitate fundamentală definește universul Nerval și pătrunde în poveste. Fie că este vorba de căutarea unei cărți, a unei amintiri sau a unei femei, obstacolele se acumulează, iar căutătorul se pierde într-un spațiu labirintic. Ambiguitatea este amplificată și mai mult în spațiul literaturii, deoarece, după cum știe Nerval, „adevărul este falsul, cel puțin în artă și poezie" (NO, I, 109). Minciuna este condiția intrinsecă a ficțiunii, el este conștient de ea („Ce este mai fals decât *Iliada,* decât *Eneida,* decât *Ierusalimul eliberat,* decât *Henriada* ? decât tragediile și romanele?..." - NO, I, 109). Totuși, pentru un autor în care trăitul și imaginatul se întrepătrund constant, nu mai este posibil să se traseze o linie între adevărul vieții și falsitatea literaturii, iar obsesia pentru fals devine o nevoie sfâșietoare de veridicție, o căutare fervență a adevărului, chiar dacă este vorba de un adevăr fals.

Conform lui Greimas, *veridicția* constituie o izotopie narativă independentă , capabilă să-și stabilească propriul nivel referențial și să-i tipologizeze lacunele și abaterile, stabilind astfel „adevărul intrinsec al narațiunii" (adevărul fals, vezi mai sus). Categoria de *adevărat vs. fals* poate fi interpretată semiotic în raport cu categoria de *a fi* și *a apărea,* conform articulațiilor pătratului, ceea ce complică foarte mult jocul narativ și multiplică numărul rolurilor actanțiale, diversificând în același timp căile sinactice. Relațiile normale sunt inversate în Nerval , iar adevăratul devine fals, falsul - adevărat.

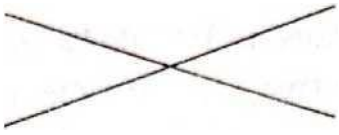
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

fi

SECRET

neprezentare



VF AI

paraître

MENSONGE

non-être

FAUX

Cele două „personaje”, Angélique și Cément, atestate de documente, dar tipic nervaliene, pun la îndoială faptul că Angélique nu apare în genealogia familiei (Angélique nu era în bun miros de sfințenie în familie și acest lucru reiese din faptul că nici măcar nu era numită în genealogia familiei sale” - I, 214). În plus, o falsă Angélique încearcă să o înlocuiască pe cea reală prin deghizare: „În absența Angéliquei de Longueval, exista în Picardia o tânără domnișoară care voia să-i uzurpe locul și s-a dat drept ea. „A *spus* atâtea lucruri încât mai multe dintre rudele ei au ajuns să o ia drept ceea ce se pretindea a fi...” (I, 212, sn). Falsul se insinuează așadar prin vorbire, prin ceea ce spune ea - falsul, pentru Nerval, nu stă în natura lucrurilor, ci în felul în care se vorbește despre ele, în această densitate de semne care ascunde adevărata esență. Cât despre abate, Nerval se întreabă: „Oare ar fi un fals Bucquoy, care s-ar fi dat drept celălalt... pentru un scop pe care este foarte greu de apreciat astăzi?” Ar putea fi acesta cel adevărat, care și-a ascuns numele sub un pseudonim? (I, 168-169). Chiar și la sfârșit, când cartea este găsită, el este încă numit *„așa-numitul* abate de Bucquoy” (I, 239). Cuvântul, precum și realitatea pe care o ascunde, devine și mai densă, mai ambiguă, din cauza rescrierii - Nerval se plânge de multe ori de instabilitatea ortografiei numelor antice - pentru de Bucquoy consemnează cinci moduri de scriere (I, 216). Știm *că Angélique* a făcut mai întâi parte din H/ta *Saubuers,* că aceeași îndoială existențială și ortografică se opune. Acesta este probabil și cazul falșilor negustori de sare. Nu mai credem în ei! - res\iiu<L SaU111I T S „ C nu puteau fi adevărați *Saulnier.* Memoriile le scriau numele astfel: *„falsificatori”* (I, 236).

l’abbé, sont “vrais” histori- toute une série d’arguments leur existence même: le nom

Totul devine confuz, obstacolele se înmulțesc, adevărul îl scapă autorului, precum cartea de negăsit, căutată din oraș în oraș, din bibliotecă în bibliotecă, din librărie în librărie. Într-o formă sau alta, iluzia este peste tot, obsesivă, nemiloasă: un sfert din Franța este „plin de falși domni" (1.168), „tinere fete înșelătoare" le fac să ia un drum „foarte ciudat" și „foarte degradat" (I, 230). În această decădere generală, actorii își schimbă statutul sau acumulează mai multe. Modelul actanțial poate fi foarte diferit de la o secvență la alta, adjuvanții putând deveni adversari sau opusul. Pe alocuri, confuzia este împinsă atât de departe încât căutarea „fatală" (un cuvânt foarte frecvent în *Angélique)* a acestui „personaj excentric și veșnic fugar" (I, 166) transgresează limitele normalului, pentru a se proiecta într-un spațiu supranatural populat de fantome și momeli halucinante - Bucquoy devine „acest abate fantastic" (I, 167) și drumul continuă *„ca diavolul"* (I, 231). „Adevărul îmi scapă" (I, 169) recunoaște autorul, el se ascunde întotdeauna sub aparențe; totul, inclusiv amintirile, devine secret de descifrat „ca un manuscris palimpsest ale cărui rânduri sunt făcute să reapară prin procese chimice" (I, 191).

Autorul încearcă să contracareze intruziunea falsului și a ambiguității apelând constant la detalii precise și concrete. Dovezile materiale, documentele, adresele, datele, numele, titlurile, dosarele, investigațiile [26] simulează cercetarea științifică - o activitate ideală lăudată de autor („Fără a avea dreptul la numele frumos de savant, fiecare scriitor este uneori silit să folosească metoda științifică" I, 169). „Nu te cerți cu un paleograf, îl lași să vorbească" (I, 168), întrucât este un om de știință și nu are dreptul să greșească. Bibliotecile și arhiviștii sunt ținuți la cea mai înaltă stimă. Obsesia pentru adevăr este încă perceptibilă în insistența autorului de a-și convinge cititorul că „nu inventează nimic", în teama că textul său ar putea fi luat drept un roman.

Categoria adevărat vs. fals (a fi vs. a părea) este reverberată de alte opoziții care organizează niște motive tipic nervaliene și care stabilesc continuitatea dintre textul *Angéliquei* și substanța celorlalte *Fiice ale Focului.* Deghizarea (vezi mai sus) este prezentă peste tot, de la fuga lui Angélique care „în costumul ei de bărbat, a reușit să o înșele pe gazdă" (I, 201) până la această deghizare generală care este petrecerea - un moment privilegiat în universul nervalian și un model repetat în tot

Scanned with OKEN Scanner

O Scanned with OKEN Scanne

volumul Les *Filles du feu.* Festivalul (Si dème lettre - Sărbătoarea Morților în Sen tis), moment ambiguu și sintetic, consfințește spațiul și timpul și se opune spectacolului teatral (Sixième lettre - un mystère), spațiu fals și înșelător prin excelență, precum Parisul față de provincii, precum *cultura* față de *natură.*

Din punctul de vedere al coerenței narative a întregului, adevărul și rata se regăsesc în relația nivelurilor narative: există o poveste care poate fi considerată adevărată - cea a Abatelui de Bucquoy, dar, deoarece este retrogradată într-un altundeva *(Iluminații),* este înlocuită de o alta - cea a Angéliquei care nu este decât un înlocuitor, o monedă falsă, umplerea unui spațiu intercalar. Această povestire, însă, oferă titlul general al textului. Asta pentru că se încadrează mai bine în corpul Fiicelor *Focului* - o operă în esență feminină (Sylvie, Isis, Octavic, Corilla, Emilie), în timp ce *V Histoire de l'abbé de Bucquoy* își găsește locul firesc într-un context masculin, cel al Illuminatilor. Opoziția dintre adevărat și fals este neutralizată narativ la un nivel superior , cel al macrotextului, care le transgresează și le cuprinde - cel al unei narațiuni ce ar putea fi numită *adevărată* și care este narațiunea rătăcirilor autorului în căutarea cărții, în căutarea unei narațiuni - narațiunea narațiunii. Acesta va fi principalul element de coerență al textului considerat ca o structură ierarhică.

2. **Homotextul**

Am identificat deja propozițiile tipice:

„Totul trăiește deja și *se recompune pentru mine"* (I, 173), „ *să recompunem* amintirile" (S, I, 248), „ *să recompunem* gama disonantă" (AI, 248) care articulează discursul lui Nerval în locuri privilegiate. Ele definesc a doua etapă a textului (și a lecturii) care constă în unirea, armonizarea fragmentarului, alăturarea părților disjuncte. Asta este ceea ce dă echilibru și ordine acestei lumi aparent dezordonate. Dacă mișcarea de distrugere a textului este doar implicită, presupusă de însăși ideea de *recompunere,* voința de unificare devine una dintre forțele fundamentale organizatoare ale scrisului lui Nerval (motivul rețelei, cercul și spirala sunt metafore elocvente). Expresia lui Valery: „Problema literară generală este de a lega" [27] , pare la fel de

Scanned with OKEN Scanner

surprinde cu siguranță mecanismul de bază al operei lui Nerval, construită în întregime „conform binecunoscutului proces de analiză care merge de la simplu la compus" *(Fragmente din Faux Saulniers,* I, 452) (Referitor la povestea Angeliquei, Nerval scrie: „Este un manuscris de aproximativ o sută de pagini, cu hârtie îngălbenită, cerneală decolorată, ale cărui pagini sunt unite cu arome roz decolorate și care conține povestea *Angeliquei de Longueval",* am luat *din el câteva extrase* pe care voi încerca să *le leg* printr-o *analiză* fidelă . - I, 179 sn). Ceea ce aglutinează, uneori imperfect, această substanță rebelă în jurul unui centru care o reflectă și o face omogenă în același timp este o conștientizare acută a sistemului: „Înțeleg acest sistem atât de favorabil pregătirilor unei povești" *(Fragmente din falșii Saulnieri* - 1, 449). În cele ce urmează , vom încerca să evidențiem câteva dintre procedeele compoziționale care asigură coerența textului intitulat *Angélique,* oferindu-i locul său printre celelalte *Fiice ale Focului* - procedee care sunt în același timp specifice sistemului narativ în general.

Titlu. Întregul text *al romanului Angelique* este intercalat și punctat de titluri - izolate sau încorporate în text. Detașate și juxtapuse, ele ar putea forma un fel de pretext sau supratext care ar sintetiza datele principale ale întregului. Ar oferi un fel de program de lectură. În primul rând, ceea ce este frapant este marele interes al lui Nerval pentru titlurile operelor care îi cad în mână. Dubl interes: formal, extern, pe de o parte, și referitor la conținut, pe de altă parte. Cât privește titlurile încorporate în text, acestea sunt reproduse cu precizia unui arhivist (I, 161, 167, 177, 216, 221, 240). Titlurile citate sunt cel mai adesea însoțite de referințe care califică titlul: acesta poate fi „bizar" sau „atrăgător", în funcție de ceea ce comunică sau de modul în care este scris („litere de aur" - 1, 240). Latura materială a afirmației joacă un rol fundamental pentru Nerval, acest interes fiind integrat într-o atitudine generală față de carte. Autorul este sensibil la culoare, la legare, la posibilele pete de pe pagini, la formatul cărții, un obiect prețios și fascinant pe care îi place nu doar să-l cunoască prin inteligență ci și să-l simtă, să-l atingă, să-l privească; nu poate „rezista dorinței de a răsfoi lucrări vechi expuse de un librar de ocazie" (I, 161) și o vânzare de cărți are pentru el „atracția unui covor verde" (I, 235). THE

Cartea este un obiect de valoare, dublu indexat: prin preț, indicat cu precizie (șaizeci și nouă de franci și douăzeci de cenți - I, 235, 240) și prin posibilitățile pe care i le deschide deținerea cărții: muncă, deci mijloc de existență, cunoaștere, cultură, intrare într-un spațiu intertextual limitat 1. Librăria și biblioteca devin locuri privilegiate, depozitare de valori, iar curatori și bibliofili - intercesori , atât obstacole, cât și căi către lumea secretă a cărților. Totul în Nerval converge spre carte, de la „călătoria în căutarea unei cărți unice" (prima diviziune a titlului primei scrisori a lui *Angelique, - I. 160) până la acest* Znw himeric *irealizabil* care, cu forța unui magnet, atrage în sfera sa fiecare încercare nervaliană.

Cartea imposibilă, de negăsit, rară, secretă, indescifrabilă poartă întotdeauna - amprenta trecătorului, a evazivului. Este, pe de altă parte, titlul, clasificat, notat meticulos, care este elementul sigur, pista de urmat, garanția, contravaloarea esenței. Titlurile lui Nerval îndeplinesc la rândul lor toate funcțiile evidențiate de studiul destul de aprofundat al retoricii titlurilor. Pe lângă funcțiile principale, referențiale, conative, poetice, asumate teoretic de orice titlu [28] , literele nervaliene cunosc o gamă foarte largă de roluri care vor deveni evidente mai întâi în urma unei simple descrieri titrologice *a lui Angélique.* Fiecare literă este prevăzută cu un titlu *lung* care (cu excepția titlului celei de -*a cincea litere* , care nu are o diviziune) este împărțit în mai multe segmente, al căror număr variază între 3 și 6 (vezi diagrama). Titlul de aici este un rezumat al scrisorii respective, un „plan" care stabilește un orizont de așteptare pentru cititor și se raportează astfel la procesele de titrare ale romanului picaresc, unde aventurile se succed și unde, mai mult decât în alte părți, a titra înseamnă a crea o așteptare, înseamnă a promite cititorului că o va satisface. Titlul lung, cu valoare de „aperitiv" (Barthes), este precedat de un altul scurt (două cuvinte), neutru, care indică numărul literei. Acest titlu-etichetă, care introduce un ritm și o regularitate, prin repetarea cuvântului „scrisoare" și prin indentitudinea structurii, este un nou indicator al genului (epistolar). Fiecare secvență de litere (cu excepția primei) este întreruptă de intertitluri, ceea ce adesea dăunează unității (vezi mai sus). Aceste subtitluri pot prelua segmente din titlul general al scrisorii, ceea ce le conferă o valoare anaforică importantă pentru coeziunea întregului sau, dimpotrivă, introduc un element de surpriză ce rupe monotonia.

Scanned with OKEN Scanner

În cele din urmă, litrul general, *Angélique,* litru brel, nume propriu feminin, combină mai multe funcții. Text (prima sa propoziție) și în afara textului în același timp, acest termen introductiv ne obligă să luăm în considerare problema complexă a relației care se stabilește între aceste două seturi, atât cartea, cât și titlul acesteia, care sunt autonome. Titlul este, din mai multe motive, surprinzător: povestea Angeliquei de Longueval este, așa cum am văzut, doar un rând, și nu cel mai important, din întregul text; Este doar o poveste încorporată (cea falsă), povestea trecerii, spusă pentru a satisface o așteptare . Nu este, așadar, o sinteză, un rezumat corect, care să demonstreze că este și în natura titlului să ofere „informații prefăcute despre text" (Ch. Grivel, 1973, p. 176) și această întrerupere poate deveni una dintre sursele de interes pentru poveste. Textul, la rândul său, se poate „întoarce împotriva titlului său" prin acțiunea unei revolte subversive, printr-un contraatac (J. Ricardou, 1975), care ascunde adevărata esență (aici, căutarea cărții, retrogradată la prima diviziune a primei litere: *o călătorie în căutarea unei cărți unice.* De ce *Angélique* atunci? Cuvântul unifică formal întregul destul de fragmentat, așa cum am văzut, iar această unificare nu ar fi putut fi realizată prin orice cuvânt. Dar, dincolo de această funcție unificatoare, cuvântul „Angélique" dezvăluie situația paradigmatică a titlului. El se referă la celelalte *Fiice ale Focului* (Sylvie, Octavie, Isis, Corilla, Emilie) - nume proprii feminine, fără excepție. Prin urmare, titlul acordă textului acces la un întreg sistematic, macro-textul: îl desemnează ca una dintre părțile sale. Titlul, aparent paradoxal și disjunct în raport cu singurul text la care se atașează, devine un element de coerență imediat ce ne aflăm la nivelul superior al unui supra-text integrator. Același lucru este valabil și pentru fiecare sonet inclus în ciclul *Himerelor.*

Titlul nume propriu feminin (vezi mai sus) - un element mai mult decât familiar în universul nervalian (care se adaugă la Les *Filles du feu, La Pandora, Aurélia, Lorély* - în proză, *Myrto, Delfica, Artémis, A Hélène de Mecklenburg, A Madame Sand,* A *Madame Ida Dumas, A Louise d'Or, A Madame E Colonna, A Madame, Reguaine* - în versuri, precum și numeroase subtitrări: *Adrienne, Héloïse, Delphine, Emerance).* Idealul feminin al lui Nerval a fost subiectul multor discuții și nu există nicio intenție de a revedea fapte familiare. Să încercăm să vedem în ce măsură problema poate fi îmbogățită examinând titlul. T. Todorov (1971) a arătat că

despre povestirile scurte ale lui James cu un nume ca titlu că titlul subliniază tocmai personajul absent și esențial. Nimic mai veșnic absent acasă. Nerval ca femeia-mamă, iubită, soție, soră; nimic mai important în lupta împotriva unui principiu masculin ostil și nimic mai prezent, mitic, într-un ideal feminin sincretic, imagine a lui Isis, zeița focului,

la rândul ei [29] . În acest caz, numele propriu al titlului poate fi considerat o contravaloare a persoanei, un contrapunct al pierderii, un mijloc de recuperare prin vorbire, deoarece a numi înseamnă întotdeauna a face să existe. Nume propriu din nou pentru că posedă această valoare de unicitate, esența cea mai puțin generalizată, pentru că gradul de arbitraritate diminuează acolo - este, pentru Barthes, „prințul semnificanților", deosebit de bogat în conotații sociale și simbolice. Pentru Nerval, această non-arbitrarietate a numelui propriu (vezi mai sus) este foarte subiectivă și rezidă mai degrabă în valoarea sonoră, într-un aranjament semnificativ de sunete, sau chiar de litere, decât în valoarea simbolică cu care o anumită convenție culturală le investește. În „Angélique", conotația spirituală – puritate (înger), inocența – nu intră în joc, fiind mai degrabă contrazisă de povestea nu tocmai inocentă a fetei. Însă Angélique, dincolo de un sens transparent și imediat, devine o adevărată fată de foc, poate în primul rând prin intermediul acestui Z, cu valoarea sa flamboaiantă, pe care o posedă toate celelalte. (Proust a arătat deja valoarea sonoră a lui /, culoarea violetului în „Sylvie"). La fel ca celelalte surori „de foc" ale sale, Angélique se termină cu *un* e mut, semnul unui nume feminin. Doar Isis face excepție , deoarece este o zeiță care, prin sunetul ei repetitiv, dobândește un statut special, referitor la androginie, la sex nedeterminat, similar cu Osiris.

Numele propriu și sonoritatea sa, fie că privește prezențele feminine care populează universul său, numele mitologic, toponimul, joacă un rol esențial în limba nervaliană. Motivați întotdeauna de logica mitologiei personale, ei se încadrează în atmosfera textului, care îi pătrunde. Să culegem câteva exemple din *Angélique:* Delphine (a șasea literă) - „Nu voi uita niciodată acest nume" (1.193) - este fiică a apei, a naturii, zână, ondină, mesageră a unei lumi fantastice, dar și fiică a focului prin prezența lui *i,* culoarea violetului. Syl vain (a zecea literă) care îi servește drept ghid în peregrinările sale („nume foarte comun în această provincie, - femininul este numele grațios al lui Sylvie, - ilustrat de un buchet de lemn de Chantilly..." - 1.215) este,

precum Sylvie, un fiu al pădurii, „care a dus întotdeauna o viață destul de sălbatică , precum numele său” (1.1231) și un descendent „din triburile aspre ale *silvanectelor* care formau o ramură formidabilă a raselor celtice” (1.206).

Chiar și în proză, Nerval rămâne poet, iar numele propriu, titlu sau nu, prin intensa activitate anagramatică pe care o aduce în apropierea sa (Saussure), devine pentru el o sursă esențială de poezie (sonetele lui *Chimères* sunt, în acest sens, exemplare). Nerval este foarte înclinat spre jocul sonor și foarte atent la „cuvintele de sub cuvinte”, la modul în care cuvintele sunt încorporate unele în altele. Ceea ce îl interesează mai presus de toate este să motiveze numele propriu - nu este, fără îndoială, lipsit de importanță faptul că Aurélia și avatarul ei, Lorély, - (1 ore 1 i = l'Aurélie), cuprind cuvântul *aur,* element esențial, plasat sub semnul focului și răspândit paragramatic în substanța sonoră a multor texte. În *Angélique,* el se joacă adesea cu substanța sonoră a numelor proprii: numele lui Pontchartrain, om politic și cancelar în 1709, renumit pentru că „s-a răzbunat pe ridicol prin teroare” (1.173), este descompus cu ajutorul versurilor vremii („E un *pod* din scânduri putrede,/ Un *car* tras de furii/ Al cărui *alai îl duce diavolul”.* - 1.170); Le Pileur este cel care vrea să „jefuiască” moștenirea fratelui său; numele bibliotecarilor sau ale cititorilor (Ravenel, Carnaval) includ numele lui Nerval în anagramă . Prin urmare, nu este imposibil să presupunem că prenumele Angélique se referă atât la celelalte fiice ale focului (an - Adrienne, tânăra englezoaică = Octavie, li - Sylvie, Emilie, Corrilla și mai departe, Aurélia, Lorély), cât și la autoare (gé - Gérard) și la abate (acela - Bucquoy), deci la cei trei generatori de povești.

Cert este că actul de titlurare este esențial pentru Nerval. Numai titlul poate schimba statutul unui text, îl poate unifica sau integra într-un întreg. Fie că este vorba de titlul etichetei, emblemă, având o funcție similară cu cea a stemei sau a scutului, fie de titlul rezumativ cataforic, titlul este, din mai multe motive, un element important de coerență cu funcție structurantă. Este încă, și nu în cele din urmă, o punere în abis a monumentului (vezi mai jos).

Combinatorică narativă. Imaginația lui Nerval este, prin excelență, capacitatea de a uni, de a amesteca, de a combina. Această forță combinatorie de-

Scanned with OKEN Scanner

Q Scanned with OKEN Scanne

completează în egală măsură contiguitatea micro și macrostructurală a textelor. Dar „va reuși romanul să surprindă vreodată efectul *combinațiilor bizare ale vieții ?"* (NU - 1,80,sn) întreabă Nerval. Problema creației rămâne problema adecvării acestor două combinații, a vieții și a artei.

Așa cum am subliniat deja, pentru ca un text să fie recunoscut ca atare, acesta trebuie mai întâi să se constituie ca un întreg coerent. Michel Charolles (1978) stabilește patru meta-reguli ale coerenței textului: 1. *MR 1 de repetiție* (elemente de recurență); 2. *MR II de progresie* (dezvoltarea textului, contribuția semantică constant reînnoită), 3. *MR III de' non-contradicție',* 4. *MR de relație* (faptele denotate în lumea reprezentată trebuie să fie legate). Considerăm că aceste patru reguli pot fi reduse la două, prin gruparea MR I - MR IV și MR II - MR III, din motivele că: 1) elementele repetate și faptele de recurență implică în mod necesar un anumit tip de relație și 2) progresia, dezvoltarea textului este în mod necesar necontradictorie , supusă unei logici, în ciuda aparențelor.

În această parte a analizei, vom încerca să stabilim în ce măsură textul lui *Angélique* de Nerval îndeplinește această dublă cerință de coerență; relație repetitivă și progresie necontradictorie. Vom trata aceste două aspecte, greu de separat, prin prisma *sistemului anaforic al povestirii,* pe de o parte, și a *producerii interesului poveștii,* pe de altă parte.

a) **Narațiunea anaforică.** Comentatorii lui Nerval au subliniat de mai multe ori importanța muzicii în opera lui Nerval, fie că este vorba de interesul său pentru cântece populare vechi, dintre care a fost unul dintre primii colecționari, fie de identificarea anumitor figuri muzicale în textele sale. Toată opera lui Nerval, și *Angélique* în special, este făcută din discontinuitate, din revenire circulară prin aceleași puncte, din repetiții, din laitmotive, dintr-o tehnică de aranjament și contrapunct, care, la nivel textual, produce un puternic efect de redundanță, specific discursului muzical. Muzica se află, de altfel, la nivelul terțității, concepută de Nerval ca factor de armonie și de conciliere a elementelor opuse (vezi mai jos).

Naralogia a făcut deja posibile conexiuni între formele muzicale și narațiune, văzută ca o „structură fugală", a cărei

secvențele se mișcă în contrapunct (Barthes, 1966, 1970). Nerval pare să fi avut intuiția acestei legi fundamentale a sistemului de recil. În mijlocul celei de-a zecea scrisori *a Angelicai,* citim:

s
1
§
în

„Așa cum este bine într-o *simfonie* , chiar și pastorală a |Q

„Ca să *readuc din când în când motivul principal,* grațios, tandru sau teribil, pentru a-l face în sfârșit să tune în *final* cu furtuna *treptată* a tuturor instrumentelor, cred că este util să vă vorbesc *din nou* despre Abatele de Bucquoy, *fără a mă întrerupe* în cursa pe care o fac în acest moment spre castelul părinților săi, cu această *intenție* de *punere în scenă exactă și descriptivă fără de care aventurile* sale ar avea puțin *interes.”*
„Finalul se retrage din nou și veți vedea că este tot în ciuda mea...” (I, 220-221, sn).

În acest citat am evidențiat elementele care ar putea forma lexicul unei posibile teorii nervaliene a narațiunii și care răspunde, ni se pare, dublei reguli a coerenței textuale, menționată mai sus.

Prin urmare, anafora este de natura narațiunii, fiind un element care se referă la încheierea unei secvențe și asigură lizibilitatea unui enunț. Se poate manifesta la nivelul microstructurilor, precum și al secvențelor narative, sub formă de flashback-uri, previziuni, anticipări, amintiri , stabilirea programului etc., care sunt elemente privilegiate în textele lui Nerval. Sistemul anaforic al unui text facilitează identificarea unei anumite izotopii, conform căreia se articulează părțile sale constitutive. În *Angélique,* sistemul anaforic joacă un rol decisiv în armonizarea „planurilor” povestirii, conform a ceea ce Lotman numește „principiul joncțiunii elementelor eterogene” (1973, p. 383) sau efectul de montaj (vezi mai sus). În Nerval, putem vorbi de un sistem anaforic în cadrul unui singur text sau care leagă mai multe texte *(Angélique - Les Illuminés: Sylvie - Aurélia, Les Chimères - Les Autres Chimères).* Tehnica repetiției și iterației s-a dezvoltat la Nerval ca o consecință directă a scrierii sale digresive, care l-a obligat să orchestreze diferite motive și teme:

„În ciuda divagațiilor firești felului meu de a scrie, - nu abandonez niciodată o idee - și orice ar crede cineva, abatele de Bucquoy va ajunge să se regăsească...” (1,1229).

Scanned with OKENScanne

Nerval nu este un narator rece, neutru și obiectiv; dimpotrivă, se implică în cel mai mic detaliu și în cea mai mică mișcare a scrisului său, se amestecă până la învinețirea personajelor sale - chiar și prezențele istorice sau mitologice îi sunt sau nu „simpatice" (I. 222). Asta face ca rețeaua anaforică să fie țesută în mod special prin intervențiile directe ale naratorului în text. Nu este vorba doar de faptul că *Angélique* este o poveste scrisă la persoana întâi, cu o puternică tentă autobiografică, ci mai ales de momentele în care își judecă propria întreprindere pentru a accentua sau sublinia desfășurarea logică sau cronologică a poveștii sale. În acest caz, vorbim despre organizatori de povestiri (Ph. Hamon), semne de enunțare care joacă rolul anaforei. Se pare că aceasta este o trăsătură a poveștii înșelătoare și semnul unei povești destul de slabe din punct de vedere narativ, care trebuie susținută. Potrivit lui Eikhenbaum, tonul personal al autorului joacă un rol important în structura și compoziția nuvelei. Acest „ton" cu funcție structurantă este, fără îndoială, mai ușor perceptibil în vorbirea directă. Într-o narațiune subiectivă, precum *Angelique,* subiectul, „această combinație de motiv și motivații" (Eikhenbaum) încetează să mai joace un rol organizator, iar tonul preia controlul. Printre alte elemente, neperturbarea acestui registru tonal, cu semnele formale pe care le imprimă textului, devine un factor de coerență și chiar un indicator al genului -

O 1

Este mai presus de toate „tonul" naratorului cel care definește un discurs ironic, realist, autobiografic, științific, fantastic etc.

La începutul subdiviziunii *Întrerupere* (a cincea literă), Nerval scrie:

> „ Nu aș vrea să imit aici metoda naratorilor din Constantinopol sau a povestitorilor din Cairo, care, printr-un artificiu vechi cât lumea, suspendă o narațiune în punctul cel mai interesant, astfel încât mulțimea se întoarce a doua zi la aceeași cafenea. Povestea abatelui de Bucquoy există; o voi regăsi în cele din urmă" (I, 186). [1]

Aval expune aici tehnica suspansului, specifică telenovelelor. El nu r/Jn'- UC Pa „ "' Oins voluntarcmei ' 1 . din moment ce telenovela lui este difuzată pe .ih« 1 H n " npUr ." Ma ' S ' * y csl poate fi cumva constrâns, mai întâi de interdicția , apoi de cea mereu prezentă între el și carte (poate prefăcută), în special de structura dilatorie a oricărei narațiuni. Narațiunea devine

aici o călătorie inițiatică, o căutare a adevărului (metonimizată aici de carte), desfășurată în etape a căror așteptare devine o condiție fondatoare. Această viziune asupra narațiunii ne obligă să o considerăm dintr-un punct de vedere funcțional și hermeneutic [32] . Acest sistem de enigme, capcane (date și drumuri „bizare" care nu duc nicăieri), întrebări și răspunsuri, eșecuri și victorii formează o rețea care învăluie textul și care, pentru a fi menținută, trebuie în mod necesar să fie anaforică. Aceasta atinge deja problema interesului pe care trebuie să-l provoace povestea, pentru a fi recunoscută ca atare.

b) **Interesul povestirii** „În 1851, am trecut prin Frankfurt" (I, 160) - incipitul *din Angélique este* cel care enunță liniaritatea, echilibrul, starea (în ciuda verbului „a trece") care trebuie ruptă pentru ca povestea să înceapă. Prima propoziție oferă cititorului suficiente date pentru a-i stimula așteptarea: timp, spațiu, prezență umană (donatorul poveștii - *eu.)* care acționează. Este clar că ceva se va întâmpla, mai ales că traiectoria narativă este deja trasată de titlul-rezumat care precede propoziția limitar: *Călătorie în căutarea unei cărți unice* - deplasare, căutare (presupune o pierdere anterioară), adevăr (carte), extraordinar (unic) - toate aceste elemente anunță neașteptatul. Conform unor autori, întreaga dezvoltare a unei povestiri se regăsește în secvența de deschidere. Nu și pentru Nerval, pentru care „Totul se termină la sfârșit" *(Pe un caiet* I, 428). Cert este că ne putem aștepta pe parcursul călătoriei (materiale și simbolice) la o serie de transformări care vor avea ca rezultat joncțiuni (pozitive sau negative, conjuncții sau disjuncții) ale subiectului/subiecților cu obiectul/obiectele - totul va converge spre echilibrul distrus. [33 de ani]

Pentru a percepe progresia care unește începutul și sfârșitul, ar fi legitim să studiem începuturile scrisorilor care, la fel ca începuturile capitolelor romanești , ar trebui să fie fie consecutive, fie anaforice. Însă adevăratele începuturi interioare nu coincid în *Angelica* cu diviziunile formale. Incipiturile textelor încorporate se pierd în continuumul textual. Începutul poveștii principale („Angélique de Longueval era fiica unuia dintre cei mai mari lorzi ai Picardiei" - I, 180) trece aproape neobservat la mijlocul celei de-a patra scrisori. Încă o dată, decalajul dintre aparența textului și ființa articulațiilor logice este confuz, înșelător, ambiguu.

O Scanned with OKEN Scanne

Nerval pare nu doar conștient, ci aproape obsedat de ideea *interesului* pe care trebuie să-l stârnească povestea sa și o repetă s ^ s „povestea evadărilor abatelui de Bucquoy a fost plină de *interes* (, , sn) *(Acest interes* era deja conținut în titlurile reproduse cu studiu - vezi mai sus); „nu a fost lipsit de *interes* să dețin această carte (, , sn); „Scuzați-mă pentru aceste detalii minore, dar s-ar putea ca acestea *să intereseze* pe unii" (1, 187, sn); „această intenție de punere în scenă exactă și descriptivă, fără de care aventurile sale ar avea puțin *interes* (1, 22, sn). Această preocupare pentru interes introduce pe furiș cititorul în poveste. Căci pentru cine ar trebui să fie istoria interesantă, dacă nu pentru cititor. Poziția lui Nerval devine evident ambiguă. El se prezintă drept un cititor care caută interes în documentele pe care le studiază, dar este în același timp un narator, sau mai degrabă unul dintre naratori, atunci când nu dă cuvântul lui *Angélique* sau călugărului Célestin. În acest caz, el devine un fel de mediator între cititorii (externi) și editorii -naratori ai documentelor citate. El citește doar împreună cu cititorii săi și revendică doar o «analiză» exactă și științifică, dacă este posibil. Nu poate face ca Walter Scott, «un romancier», «punând în scenă faptele» (I, 173), «din moment ce ne este interzis să scriem un *roman* istoric » (I, 195). El insistă că nu inventează nimic și «tremură» și «tremură» la gândul că ceea ce scrie ar putea fi luat drept roman" (v.) de mai jos).

Angelique nu este un roman, dar există o *poveste de dragoste* și mai multe - posibile romane în spațiul textului. Fugind din calea romanului, autorul se trezește incapabil să practice o tehnică romanescă. El nu poate decât să o expună, ceea ce îi conferă textului său distorsiuni care îl îndreaptă spre un gen hibrid, ironic și metaficțional. O pierdere inestimabilă pentru că, teoretic, știe perfect să dozeze informația și să speculeze asupra așteptărilor cititorului, joacă cu abilitate pe efectul întârzierii și al schimbării de perspectivă: „Vă pot oferi totuși o avanpremieră a interesului acestei povești" (I, 221) dar „mă opresc de teamă să nu stric subiectul" (I, 222). Știe, de asemenea, că așteptarea nu ar trebui să fie prea lungă, deoarece „cititorii trebuie să fie deja obosiți" (I, 239). [] ştie să-și înfrumusețeze povestea cu epitete care stârnesc gustul pentru senzațional și extraordinar, „luni teribile", „pagini teribile", „care, fără îndoială, te fac să te miri". Autorul este perpetuu urmărit de un sentiment de responsabilitate față de cititorii săi.

Totuși, ce dă logică și coerență textului, în toată această masă de intervenții, comentarii, divagații, amintiri , citate? Am văzut că textul este fragmentat, formal și semantic, că rândurile se încurcă, planurile se interferează, mai multe povești se nasc, coexistă fără a ajunge la un final. Fragmentarea, această juxtapunere de unități eterogene, apare atunci când textul este considerat în ordinea sa succesivă și sintagmatică. Punctul de vedere paradigmatic va evidenția o structură stratificată,

formată din mai multe narațiuni paralele și concomitente, situate la diferite niveluri, care mențin relații între ele. Textele inserate în *Angélique* (vezi diagrama) și mecanismul de inserare în narațiunea-cadru duc la un joc complex de relații între textele citate și textele citate (se pot întâlni citate de gradul doi, un citat în interiorul altui citat), un întreg protocol de cuplare a unui text în raport cu. F altul. Printre cele mai simple procedee, trebuie să menționăm intervențiile directe ale autorului care prezintă, începe un fragment străin sau se oprește din tratarea lui avertizându-și cititorul: „Acțiunea reprezintă una dintre acele scene familiale teribile care au loc la căpătâiul mortului" (I, 171); „Nu mai există nicio îndoială despre această poveste" (I, 173); „Îți trimit tot ce am adunat despre ea" *(Angelique)* (I, 180); „Iată scrisoarea de la primul iubit al domnișoarei Angélique de Longueval" (1, 181); „Să revenim la Angélique de Longueval" (I, 197); „Manuscrisul pe care îl păstrează Arhivele Naționale, scris de mâna lui Angélique, se oprește aici" (I, 211); „Vreau o dovadă în acest sens doar dintr-o anecdotă care mi-a fost povestită de un bibliofil cunoscut și al cărei erou a fost un alt bibliofil" (I, 217); „să nu mai vorbim de acești călugări roșii" (I, 232) etc. Aceste propoziții demarcative sunt adesea însoțite de scurte comentarii asupra stilului (manuscrisul călugărului Celestin nu are „aceeași grație" - 1.211 - ca cel al lui Angélique, verișoara sa), asupra aspectului scrisului, asupra culorii hârtiei și chiar a cernelii.

Însă Nerval nu se poate abține să nu fie un povestitor - postura unui analist rece nu-i este suficientă și, parcă în ciuda voinței sale, se implică în poveste, vocea sa amestecându-se inextricabil cu cea a naratorilor secundari, uneori chiar în cadrul unei singure propoziții, printr-o trecere fără probleme de la vorbirea directă la vorbirea indirectă și invers.

Aceeași circulație a vocilor se stabilește atunci când îl citățm pe călugărul Celestin sau când reproducem în vorbire transpusă diferitele anecdote povestite lui Nerval de bibliofili. În această alternare de voci, există întotdeauna una care le subordonează pe celelalte; Pentru a stabili această prioritate, formule atributive precum „ea spune", „ea adaugă", joacă un rol esențial. Formula atributivă ne permite să definim poziția unui text în raport cu propria sa lizibilitate și propria sa natură și evidențiază condiția paradoxală a scrierii narative. Nu este nevoie de acest tip de formulă în discursul dramatic. Prezența sa în poveste devine o marcă a slăbiciunii fundamentale a narațiunii: indiferent de diversitatea vocilor folosite, este întotdeauna aceeași voce care narează, există întotdeauna o prăpastie între a face și a spune. Ceea ce este deosebit de interesant în scrierile lui Nerval este tendința sa de a exploata la maximum această capacitate a limbajului de a se întoarce mereu asupra sa într-o mișcare autoreflexivă, fie că este vorba de citate, nume proprii sau intervenții cu funcție metalingvistică.

Această capacitate autoreflexivă operează la diferite niveluri și devine un factor important al coerenței textuale atunci când determină ajustarea diferitelor planuri ale narațiunii. Nerval pare să fie foarte conștient de această forță speculară intrinsecă limbajului, literaturii, în general. Toată opera sa este alcătuită dintr-un joc subtil de oglinzi care conferă coeziune acestui univers altfel destinat să se împrăștie. În „studiul" său despre Restif de la Bretonne, inclus în *Les Illuminés,* Nerval scrie:

> „Interesul memoriilor, confesiunilor, autobiografiilor, chiar și al călătoriilor, constă în faptul că viața fiecărui om devine astfel o oglindă în care fiecare se poate studia pe sine, cel puțin în parte, în calitățile sau defectele sale" (II, 1090).

Analogia sonoră *dintre amintiri și oglinzi* nu este poate lipsită de importanță pentru autoarea romanului *Angélique* (am văzut acolo dublul sens al cuvântului „reflecții").

Cea mai complexă parte a acestei reflecții asupra textului în sine este procesul de *transpunere în imn4 · În* textul *lui Angélique* există [numeroase], începând de la titlu (vezi mai sus) și preocupările [autorului], descifrarea stemei și a scutului.

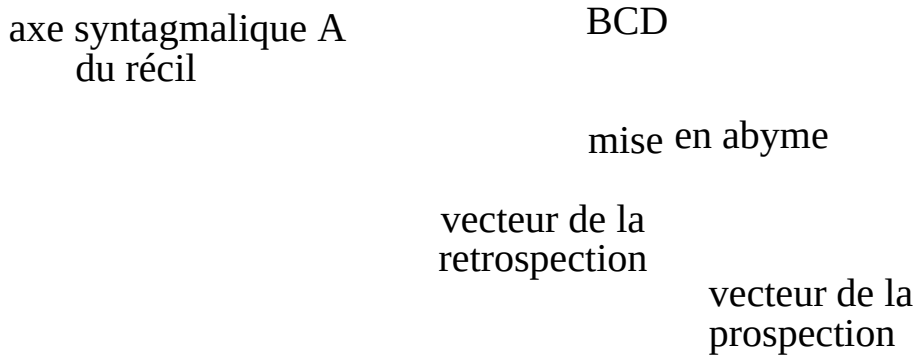
Elementul pictural este la fel de important pentru Nerval ca și muzica, care apropie mise en abyme de originea sa - acest proces prin care întreaga pictură este reflectată de una dintre părțile sale. Textele nicaraguene sunt pline de picturi, gravuri, desene (vezi mai sus) și multe teme poetice (chiar și celebrul „soare negru") pot fi explicate prin referințe picturale. Uneori, cele două limbaje, verbal și pictural, sunt puse împreună de autor însuși, iar acest contact dintre cele două sisteme aruncă o nouă lumină asupra întregului text. La sfârșitul *lui Angélique,* titlul cărții găsite, *Istoria*

Scanned with OKENScanne

Domnului Abate Conte de Bucquoy etc., este completat de o gravură „reprezentând Bastilia, cu acest titlu deasupra: *Iadul celor vii,* și acest citat: *Facil is descensus Avenir*. (I, 240) Putem spune că avem de-a face aici cu o punere în abis retrospectivă - asimilarea Bastiliei, unde Contele și-a petrecut o parte din viață, la iad ne obligă să citim viața sa ca o «coborâre în infern» (mit și temă nervaliană prin excelență). Dar rătăcirile și nenorocirile *lui Angélique* sunt echivalente și ele cu o coborâre în infern, așa cum este și «călătoria în căutarea unei cărți unice» (titlu inițial = punere în abis prospectivă) pe care o întreprinde naratorul («drumul întins *ca diavolul*» - I, 231). Putem, așadar, observa, în legătură cu acest exemplu, că una dintre funcțiile segmentului textual (aici final) care pune restul în abis este de a reuni diferitele axe ale narațiuni aparent divergente, prin dezvăluirea logicii profunde a întregului narativ în ansamblul său.

Relațiile stabilite între textele încorporate și textele încorporate care citează și sunt citate duc adesea la o mise en abyme; Aceasta este, în majoritatea cazurilor, situația textelor inserate în *Angélique.* Să ne concentrăm asupra celei mai importante și ample - povestea lui Angélique de Longueval. Dacă luăm în considerare povestea în ansamblu (povestită de trei naratori diferiți ale căror voci se împletesc: Nerval, Angélique, călugărul Célestin), putem observa cu ușurință că aceasta ocupă partea de mijloc a textului. Această poziție este evidentă în diagrama tematică a textului) stabilită de Jean Richer (1963, p.294) (vezi sfârșitul analizei) - este precedată și urmată de cele trei litere, pe fiecare parte. Această poziție îi conferă statutul de pivot al textului, de balama între un deja și un nu încă, prin punerea în abis retro-prospectivă care combină vectorii retrospecției și prospectivei! m, conform schemei propuse de L. Dâllenbach (1977, p. 90):

Ö Scanned with OKEN Scanne



Segmentarea textului lui Nerval, conform acestei scheme, oferă o călătorie simetrică tipică [5] : AB = 3 litere, 1-3; DE - 3 litere, , litere, 4-9 - povestea lui Angelique. Putem observa că numărul de litere ocupate de povestea Angeliquei (6) este dublu față de numărul de litere (3) ale fiecăreia dintre părțile încadratoare. Segmentul AB este mai degrabă descendent, negativ, acumulează semne înșelătoare, sfârșind prin moarte, eșec sau pierdere: *Afacerea Pileur, Sonerie fermecată, Canarul* - căutarea cărții pare, de asemenea, urmărită de fatalitate. Segmentul DE, dimpotrivă, acumulează indiciile victoriei - datele mai precise despre cartea rară vor duce logic la achiziționarea acesteia. „Anecdotele" inserate, în special cele ale bibliofililor, se referă la cărți rare, prețuite și salvate *(fPerceforest,* - ediție din secolul al XVI-lea , legare în pergament, din Gaume." (1.218); „un Anacreon *în secolul al* XVI-lea, ediție Lyon din secolul al XVI-lea, completat de poemele lui Bion, Moschus și Sappho" de care bibliofilul „se îndrăgostise " 1.234). Articularea acestor două mișcări imprimă ansamblului acest caracter disforico-euforic despre care am vorbit deja. Povestea lui Angélique reflectă în oglindă, deci inversată, această dublă mișcare: mai întâi victorioasă, euforică pentru că fuga cu La Corbinière reprezintă o eliberare de sub tutela familiei, o realizare a iubirii și a fericirii, apoi înșelătoare, prin distrugerea acestei iubiri, sărăcie și, din partea naratorului, prin absența informațiilor care îi permit să completeze povestea.

Povestea Angeliquei este totuși o mise en abyme a întregului, din punct de vedere tematic. În acest caz, asistăm la o cuplare sau înfrățire de activități referitoare la un obiect similar. Se stabilește o relație omologică între relația 1 a naratorului N (al poveștii-cadru) cu povestea sa R și relația 2 a personajului-narator n (Angélique) cu povestea sa r. Am observat deja că naratorul, Angélique și abatele urmează o

traiectorie similară, toți pornind într-o căutare disperată a ceva ce ar putea fi asimilat adevărului, identității.

Spațiul abisului poate fi integrat într-un text sub forma unui bloc unitar, fie prin ruperea cadrului prin alternarea cu narațiunea de bază și cu celelalte teme ale acesteia. Acesta este cazul în povestea Angéliquei, o situație foarte evidentă în diagrama lui Jean Richer. În conformitate cu clasificările foarte eficiente ale lui L. Dallenbach (1977, p. 71), putem califica povestea Angelicăi drept o meta-narațiune reflexivă, având cvadrupla proprietate de a: 1) reflecta narațiunea; 2) tăiați-l; 3) întrerupe diegeza; 4) introducerea unui factor de diversificare în discurs (prin inserarea scrierii - manuscrisele regăsite într-un discurs oral, cel al autorului, simulat de altfel, pentru că dat sub formă de scrisoare; prin alternarea, în cadrul narațiunii încorporate, între o narațiune la persoana întâi, cea a lui Angélique, și o alta la a treia, realizată de autor, la rândul său la persoana întâi la nivelul narațiunii încorporate - vezi mai sus, citatul de la pagina 197). Având în vedere acest joc complex de oglinzi, procesul de punere în abis devine unul dintre principalele elemente organizatoare, capabil să neutralizeze aparenta disjuncție.

3. Conformitatea de gen

După ce am încercat să percepem ce anume, în *Angélique de Nerval* , distruge și construiește simultan textul, un proces dezvăluit chiar de autor, este legitim să ne întrebăm ce tip de text *este Angélique*. Pe parcursul acestei discuții, am evitat să o numim altfel decât text. Unii comentatori și Nerval însuși o numesc povestire scurtă, asemenea celorlalte texte care alcătuiesc volumul Les *Filles du feu,* dar noi nu suntem prea convinși de exactitatea termenului. Aceasta deoarece problema încadrării textelor lui Nerval într-un gen este extrem de delicată. Devine și mai mult așa, proiectată pe fundalul dezbaterilor teoretice destul de animate din jurul noțiunii de gen (vezi mai sus, cap. I),

În *Angélique,* care se prezintă ca o formă epistolară, există câte puțin din toate: romanesc fără roman, pagini de proză poetică, autobiografie, basm fantastic *(Sonetul fermecat),* polițist , macabru *(Afacerea Dileur),* elemente de basm popular, roman picaresc, parodie. Toate acestea se împletesc în jurul *lui Angelique*

Scanned with OKEN Scanner

 o rețea intertextuală prea groasă pentru a fi definită prin referire la un posibil text model. Ceea ce este clar este că avem de-a face cu un text bastard din mai multe puncte de vedere. Dacă știm ce se menține constant în text de la început până la sfârșit, și anume autoreferența, am putea să-i acordăm epitetul de „realism", dacă suntem de acord cu M. Charles (1977) că, dacă scriu că scriu, scrisul meu este realist? Însă „realismul" este la fel de ambiguu ca geme cl, pentru Nerval este chiar mai ambiguu. Ceea ce ni se pare mai sigur este că „a scrie ceea ce scriu" trebuie neapărat să fie o poveste, pentru că scrisul, a face o carte, este întotdeauna o aventură, iar aventurile se povestesc. Problema este să vedem cum și din ce perspectivă.

Studiul „genurilor" literare trebuie considerat, de asemenea, și poate în primul rând, ca o problemă a lecturii. Detectarea unui gen este o chestiune de obișnuință pentru cititor, de așteptare programată. „Percepția textului este întotdeauna o luptă între ascultător și autor", afirmă Lotman (1973, p. 359). În definirea unui gen, sau mai degrabă a unui model, este periculos să neglijăm relația dintre structura propriu-zisă a operei și structura așteptată de autor. Din acest punct de vedere, lucrările lui Nerval nu au încetat niciodată să reprezinte un element de surpriză și diferență, depășind întotdeauna eticheta care le-a fost lipită.

Textele care cuprind alte texte se impun întotdeauna ca structuri bi- sau multigenerice - textele inserate în *Angélique* aparțin unor clase diferite. Putem atunci, în acest caz, să vorbim despre un nou „gen" care ar avea ca trăsătură definitorie transgresarea tuturor celorlalte și unirea lor într-un spațiu nou? În felul acesta trecem pragul unei literaturi subversive, neconvenționale, care se autoproclamă din interior, care spune altceva decât este în realitate. Acest spațiu a fost numit „melaficțiune". Ne apropiem de modul de discurs ironic și parodic (referințele lui Nerval la Sterne și Diderot sunt elocvente) unde seriosul și neseriosul se ciocnesc, unde, sub aparenta confuzie, se desfășoară un univers ludic în care contradicțiile sunt abolite și totul devine posibil. Opera ironică este o căutare constantă a echilibrului. *Angélique a fost descrisă* ca o anti- narațiune, o farsă, în sensul gidian al termenului (Jean, 1974). *Angélique* devine o provocare la adresa structurilor obișnuite ale narațiunii, la adresa naturii însăși a operei literare. A încadra textul ar însemna modificarea naturii sale. Este suficient pentru a-l elibera de anumite prejudecăți.

(J Scanned with OKEN Scanne

Diagramme thématique ^*Angélique* de Nerval, proposé par lean Richer, *Nerval, Expérience et création,* Hachette, 1963, p.294.

Lettres ,	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Thèmes	1 1 1			1						1		I
		2			2	2	2	2		2	2	2
Angélique:				3	3	3	3	3	3			
Les lieux:				4	4	4				4	4	4
	5					5	5	5	5			
										6	6	

Concertul: 1. Preludiu 2. Istoric. 3. Ultima „mișcare" a lui Angelique

1. Biblioteci, bibliofili și bibliofilie.
2. Trecutul Franței, în special originile poporului francez, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, legende și cântece populare.
3. Angélique de Longueval, viața ei romantică.
4. „Țara Angelicăi", adică un teritoriu destul de vast care (...). Două motive secundare sunt legate atât de povestea Angelicăi, cât și de abația Châalis:
5. Italia și Austria. Familia Medici și familia d'Este.
6. Memoria lui JJ Rousseau (Evocată în special în legătură cu Ermenonville).

(Vezi și tabelul de la pagina 188)

Ne-au mai rămas câteva cuvinte de spus despre *Illuminati*. Paginile precedente au oferit câteva dintre motivele pentru care aceste texte au fost incluse în categoria de secunditate. În primul rând, așa cum am spus, acest tip de discurs este locul confruntării a două ipostaze ale sinelui, precum și, din punctul de vedere al dinamicii textuale, spațiul privilegiat al imertextului. Aceste două cerințe sunt pe deplin îndeplinite de textele luate în considerare până acum - și sperăm să fi demonstrat acest lucru cel puțin parțial. Cât despre *Illuminati,* încă de la început acesta (textul) se prezintă ca o carte plasată sub semnul altor cărți - „masa enormă de cărți îngrămădite și uitate în pod" (11.937, *Biblioteca unchiului meu).* Într-un anumit sens, această serie de „portrete literare" este povestea unei lecturi, rezultatul unei lecturi și al unei reflecții asupra acestei lecturi-scrieri - prefața *(Biblioteca unchiului meu)* se încheie cu această întrebare: „Ce ar trebui

să faci înainte de a scrie?” Și este totuși, sau mai degrabă, o eliberare a lecturii prin scris:

Scanat cu scanerul OKEN

Diagrama cantitativă a unităților structurale *ale Angelica* din N

Scrisoarea nr.	Numărul paginii	Nr. de divizii din subtitlu	Număr de texte inserate	Număr de intertitluri	Număr de albi tip.
Eu 1	O'A	7	0	0	0
L2	7W	4	1 (intitulat) -» *	1 (O dramă domestică - Afacerea Pileur)	5
L3	5	3	2 (intitulat)	2 (Sonorița fermecată. Ca nari)	6
L4	7	4	3 (1 fără titlu: scrisoare de la iubitul lui Ang.; 2 intitulate : melodie pop; manuscrisul lui Ang. —>)	1 (Povestea mătușii mari a Abatelui de Bucquoy)	3
L5	4	0	0 - 1 (ambiguitate)	1 (Întrerupere)	2
L6	5	5	2 (1 fără titlu: melodie pop; 1 intitulată: Delphine —>)	2 (Tinerii Tilles, Delphine)	3
L7	11	3	2 (fără titlu: cântece pop; manuscris în engleză, texte neautonome)**	0	10
L8	6	4	1 (fără titlu: manuscris în limba anglicană, neautonom)	0	3
L9	3	5	2 (1 fără titlu: manuscris de la călugăr; 1 intitulat: scrisoare de la Ang. către călugăr)	1 (Scrisoare pe care i-a scris-o lui Celestin, vărul ei, la patru ani după întoarcerea din Nivilljers)	6
IOL	10'/i	4	5 (fără titlu: manuscris englez; scrisoare de la un cititor către Nerval ; artă bibliografică; anecdotă de bibliofil; titlul cărții)	2 (Corespondență; 1 până la patru subdiviziuni)	13
CITIRE	7>/i	6	0 (cu excepția citatelor neautonome din cântece pop și romanțe)	0	6
L12	8	5	1 (fără titlu: note de scut = clauză)	1 (Reflecții)	3 (limită (vezi cele 3 anexe)

săgețile indică identitatea litrii textului inserat și a intertitlului;

„Cele de la care nu putem găsi informații și care nu au substanța textului - cadru, aflate într-o permanentă încurcătură cu discursul autorului."

> „Am absorbit multă din acea hrană nedigerabilă sau nesănătoasă pentru suflet când eram tânăr; și chiar mai târziu, judecata mea a trebuit să se apere împotriva acestor impresii primitive. Poate că ar fi fost mai bine să nu mă mai gândesc la ele: dar este bine, cred, să te eliberezi de ceea ce împovărează și stânjenește mintea. (II, 37-938)

Ce este, în cele din urmă, o lectură adevărată dacă nu o căutare de sine prin discursul altuia? Se pare că *Illuminati* sunt „studii" privind viața și opera „anumitor *excentrici* filosofici " (I, 937). Nerval invocă știința naturalistului, a paleografului și a arheologului. De asemenea, din cauza acestei aparențe și a unei slabe înțelegeri a discursului său, Nerval ar putea fi descris, în ceea ce-i privește pe *Illuminati,* drept un „critic literar". Dar nu este cazul. Am convenit să recunoaștem în această carte destul de ciudată, în aceste „biografii" ale filozofilor secolului al XVIII-lea, autobiografii deghizate, autobiografii false în care eul *narator* se contopește cu *el narat* . Într-adevăr, fiecare dintre personajele asupra cărora se concentrează ar putea fi considerat un avatar al său, iar toate informațiile pe care le oferă despre ele, fie că sunt detalii biografice, amintiri sau convingeri religioase sau sisteme filosofice, se potrivesc perfect cu coordonatele fundamentale ale operei lui Nerval în ansamblu. J. Richer (1963, p.401) merge până acolo încât să afirme că, prin fragmente din diverse pagini citite de autori, se traduce caracterul esențial dialogic, chiar polifonic, al personalității sale, care se disociază în mai multe planuri pentru a se recompune apoi, ceea ce se regăsește în celelalte, deoarece cele șase „iluminate" sunt tot atâtea ipostaze ale lui Nerval.

Pe de altă parte, legăturile care unesc substanța Illuminatilor *cu* cea a *Fiicelor Jocului* - prototip al discursului secundar al lui Nerval - sunt mai mult decât evidente. Sunt explicite, așa cum se manifestă în *Angélique,* a cărei propoziție se

> Nerval on pourrait fabriquer une sorte de "pseudo-Aurélia". On se trouve devant un cas typique de biographie moyen d'expression, définie par André Maurois comme étant "celle dont le sujet a été choisi par l'auteur pour répondre à un besoin secret de sa nature". (1928, p.lll). Cette dé

referă la „studiul" dedicat abatelui de Bucquoy din *Les Illuminés;* A unsprezecea scrisoare este parțial dedicată Illuminatilor la întâlnirile lor din castelul Ermenonville, cu câțiva ani

Scanned with OKEN Scanner

înainte de Revoluție. Aceste legături sunt, cel mai adesea, implicite, manifestându-se prin identitatea motivelor, similaritatea substanței discursive situate în același registru. Textul în care această înrudire se manifestă cel mai puternic este *Les Confidences de Nicolas* (Restif de la Bretonne) - un omolog și un substitut pentru Nerval în multe privințe. Să comparăm, ca exemplu, acest fragment din *Illuminati.*

> „În acel moment, zâmbetul grațios al tinerei femei i-a adus lui Nicolae o amintire dispărută. O mai văzuse pe această femeie înainte, dar nu așa cum i se înfățișa acum; chipul ei era pe jumătate înecat într-una dintre acele impresii vagi ale copilăriei care revin uneori ca amintirea unui vis" (CN, II, 1029)

la amintirile „pe jumătate visate" despre *Sylvie* și *Angélique* sau la „dragostea sa platonică [a lui Nicolas] pentru Jeannette, dragostea sa senzuală pentru doamna Parangon" (I, 1035) la „cele două jumătăți ale unei singure iubiri" în *Sylvie:* Adrienne, „idealul sublim" și Sylvie, „dulcea realitate". Asemănările în detalii merg foarte departe, chiar până la punctul efectelor de ecou, datorită numelor proprii sau titlurilor similare. Citind ambele texte din această perspectivă, este greu să nu vedem în Restif unul dintre modelele lui Nerval, poate cel mai prețuit al său. [36] S-ar putea spune în această privință că cei șase iluminați sunt într-un fel modele pentru el și pentru aceste biografii - proiecții ideale ale persoanei sale, imagini ale Supraeului său. Nerval le atribuie propriile gânduri și amintiri sau, dimpotrivă, își însușește ideile lor, astfel încât granițele dintre personalitatea biografului și cea a subiecților săi se estompează treptat. Noțiunea de „distanță" (atitudinea vorbitorului față de enunțul său) devine astfel foarte ambiguă. Aceasta tinde spre zero dacă subiectul își asumă întreaga responsabilitate pentru enunț atunci când eul *enunțului* și *eul* enunțului se identifică perfect (discurs autobiografic); Distanța este maximă atunci când subiectul își consideră afirmația „ca parte a unei lumi distincte de el însuși" - narațiune istorică (Maingueneau, 1976, p.119). Situația este ambiguă și destul de indecidabilă în *Illuminati* prin faptul că distanța este atât zero, cât și maximă - *el* al enunțului, fiind un substitut pentru *eu,* o altă ipostază a *eului,* este identificabil cu *eul* enunțului. Dacă ar fi să împrumutăm un proces genettian37 , am putea spune că esența lui *II-*

Q Scanned with OKEN Scanne

iluminat **este rezumat în (sau este o extindere a) propoziției: „Sunt în același timp și pe rând Raoul Spifame, abatele de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro și Quintus Aucler a cărui viață o povestesc - prin aceasta, de aceea, mă povestesc pe mine însumi." Aceasta se potrivește perfect cu caracterul esențial autobiografic al operei lui Nerval în ansamblu - orice ar spune, Nerval vorbește despre sine („Nu suntem și noi, fără să vrem să fim, subiectul unor biografii directe sau deghizate?" PS - l, 139). Aceasta este, fără îndoială, o lege a discursului literar în general ; doar că această personalizare este mai evidentă în opera lui Nerval, foarte marcată, la fiecare pas, de pactul autobiografic. (vezi Ph. Lejeune, 1971, 1973). Această identificare cu personajele sale poate fi luată în cazul său, chiar și într-un sens concret, având în vedere credința sa în metempsihoză:**

„Neputând găsi dovezi ale existenței materiale a eroului meu, am crezut brusc în transmigrația sufletelor la fel de ferm ca Fytliagore sau Pierre Leroux. *Însuși secolul al XVIII-lea, în care îmi imaginam că trăisem,* era plin de aceste iluzii. " (1.151, sn)

Din punctul de vedere al structurii textuale în sine, observăm aceeași tehnică de editare și asamblare a cadrelor ca în narațiunea amintirilor. Planurile de aici sunt reprezentate de discursul biografului Nerval și de discursul personajului, altoite peste primul prin intermediul unor citate lungi care pot ocupa chiar și mai multe pagini. Uneori, cele două voci se împletesc, folosind tehnica deja atât de cunoscută în legătură *cu Angélique.*

Illuminati **ilustrează în continuare trăsăturile secundarității prin faptul că autoportretele ideale pe care autorul le găsește în imaginea altora notează absența - ideea centrală a secundarității: este conștientizarea absenței anumitor componente ale personalității pe care biograful o împrumută de la subiecții săi. Pe de altă parte, cartea anunță prezența și certitudinile terțialității - teoriile filosofilor excentrici cu care** se ocupă, citate sau (aduse în discurs indirect), pot fi citite ca o prefață sau un preambul la lucrările terțiare având punctul lor maxim de concentrare în *Aurélia* și *Les Chimères.* Aceste două forme de manifestare a terțialității - teoretice, scrise în *Les*

Iluminate și „practice”, active, recreate prin mijloacele specifice discursului literar în *Aurélia, Les Chimères* și schițele romanice - confirmă ideea pluralității interpretanților aceluiași semn, idee din care am făcut (vezi mai sus) unul dintre fundamentele demonstrației noastre. În ultima parte a prezentării noastre, vom încerca să conturăm coordonatele literaturii terțității, organizată - semantic și formal - prin spiritul de sistem și principiul armoniei.

CAPITOLUL IV

COMUNICARE GENERALĂ SAU LIMBAJ MAGIC

Terțea

„Tendința primordială a cunoașterii, tendința de a descoperi imaginea voalată a lui Sais pentru a contempla adevărul gol și nevăzut, își reînnoiește neîncetat impulsul. În fața privirii filosofice care vrea să înțeleagă lumea ca unitate absolută, multiplicitatea simbolurilor trebuie în cele din urmă să se dizolve ca orice multiplicitate, iar realitatea ultimă, însăși realitatea ființei în sine, să devină vizibilă."

Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*

„Alfabetul magic, hierogliful misterios, nu ajunge la noi decât incomplet și distorsionat, fie de timp, fie de cei interesați de ignoranța noastră; să găsim litera pierdută sau semnul șters, să recompunem gama disonantă și vom dobândi putere în lumea spiritelor."

Gérard de Nerval , *Aurélia*

Fiecare proces de cunoaștere, fiecare sistem filosofic, fiecare efort spiritual tinde, într-o formă sau alta, să surprindă adevărul manifest ca un întreg - un întreg unic, nedivizat, capabil să domine și să neutralizeze diversitatea multifațetată a fenomenelor. Scopul oricărei strădanii umane este de a aduce ordine în haosul aparențelor și de a le găsi un sens. Și este sistemul, odată construit, suficient pentru creatorul său? Ce se află dincolo de îndoieli și încercări; La-

dincolo de întrebări? Pentru că sistemul în sine nu este întotdeauna un răspuns. Cel mult pentru Nerval, care exclamă cu amărăciune: „Filosofie! Lumina ta , precum cea a iadului lui Milton, nu face decât să facă întunericul vizibil." (PV, I, 431) După ce a atins lumea în toate direcțiile, după ce a văzut-o și a perceput-o, după ce s-a confruntat cu sine însuși și cu ceilalți, el are nevoie de certitudini și adevăruri definitive. Acestea s-au maturizat în timpul acestei călătorii deoarece, așa cum specifică Cassirer, după Goethe, orice viziune se transformă în contemplare, orice contemplare în reflecție, orice reflecție în sinteză, astfel încât cu fiecare privire atentă asupra lumii deja teoretizăm (Cassirer, 1972, p. 28). Nerval devine conștient de acest proces abia la sfârșitul călătoriei, când, atins un punct de echilibru, începe să perceapă semnificații și armonii necunoscute anterior:

> „Cum", mă întrebam, „am putut exista atât de mult timp în afara naturii și fără să mă identific cu ea? Totul trăiește, totul acționează, totul corespunde ; razele magnetice care emană de la mine sau de la alții trec fără obstacole prin lanțul infinit al lucrurilor create; este o rețea transparentă care acoperă lumea și ale cărei fire nelegate se comunică de aproape până la departe către planete și stele." (A, 1.403)

Întreaga parte a operei lui Nerval pe care am situat-o la nivelul ticrceității este orientată în această unică direcție: perfecționarea identificării cu lumea, integrarea în armonia universală. Și nu este o coincidență faptul că acestea sunt, conform unanimității exegezei nervaliene, opere majore. *Certitudini, tip, sinteză, sistem, armonie . Lege, simbol, sens, semnificație, general, logică* nu sunt doar cuvinte cu adevărat obsesive în textele din această categorie, ci sunt și termenii care ar putea defini cel mai bine natura acestor texte, precum și constelația tematică și arsenalul de proceduri specifice lor. De asemenea, recunoaștem în enumerarea de mai sus elementele esențiale care definesc treimea scion Pcircc: faneroanele treimii sunt de ordinul rațiunii, al generalului și al legii care permite o viziune predictivă asupra viitorului; semnele proprii terțității sunt simboluri (sau legisemne, sau tipuri) al căror fundament este o lege, o regulă, o convenție sau un obicei (2.292-2.302, pp. 161-166); Al treilea univers este pentru Peirce (ca și pentru Nerval) universul „co-ființei a tot ceea ce este" (p. 52) guvernat de principiul

Scanned with OKEN Scanne

continuității sau sinechismului - presupune, desigur, primalitate și secunditate.

Discursul terțiar al lui Nerval este unul de o profunzime a sensului, care este în același timp veselă și greu de stăpânit, deoarece este, așa cum am afirmat deja, rezultatul a tot ceea ce traiectoria ascendentă a întreprinderii creative a adus în mișcarea sa circulară. Nu este o victorie ușoară, cea a terității (am numit-o în altă parte „cucerirea prezenței"). Principalul obstacol care se ivește în fața autorului *Auréliei* este tocmai dificultatea de a „defini" și, prin urmare, de a generaliza ceea ce „indicase" sau „reprezentase" anterior (discurs primar și secundar):

> „Dar, după părerea mea, evenimentele terestre erau legate de cele ale lumii invizibile. Este una dintre acele relații ciudate pe care eu însumi nu le înțeleg și care *este mai ușor de indicat decât de definit* ..." (A, I, 385, sn)

Dificultatea constă tot în a te autodepăși, în a te detașa de tine însuți (ceva extrem de dificil pentru un autor precum Nerval atât de subiectiv „angajat" în creația sa) pentru a realiza „sincronismul" universal despre care vorbește în prefața la traducerea sa din *Faust.* Ar fi vârful de la care „o singură privire" ar putea îmbrățișa totalitatea lucrurilor, reunind trecutul și viitorul. Am putea defini problema în termeni psihanalitici spunând că discursul secundar este etapa confruntării sinelui cu inconștientul personal (trecut, amintiri, obsesii etc., vezi mai sus, cap. III) în timp ce terțitatea este spațiul transpersonalului, al asimilării inconștientului colectiv manifestat de arhetipuri. [1] Dincolo de accidentul biografic, toate textele pe care le-am considerat de ordinul terțității ating *supranaturalul* pe care Nerval îl evocă de mai multe ori și care l-a făcut unul dintre precursorii școlii lui André Breton. Toate aceste texte reprezintă o încercare de a depăși aparențele insuficiente pentru a uni vizibilul și invizibilul, lumea internă și lumea externă, microcosmosul și macrocosmosul.

Principalele mijloace vor fi *onirice* și *fantastice,* cu tipurile de discurs adecvate. Scopul paginilor următoare va fi de a evidenția elementele specifice unei astfel de manipulări a materialului lingvistic. Visele și fantezia pot fi inițial

Scanned with OKEN Scanner

puse împreună datorită substanței lor aparent similare și posibilei lor contaminări: un vis poate avea o înfățișare fantastică, iar un episod fantastic poate părea un vis. Poziția subiectului este, de asemenea, similară - există o anumită pasivitate a visătorului și a celui care trăiește un eveniment fantastic, deoarece amândoi sunt ca și cum ar fi invadați de o realitate necunoscută, incontrolabilă, o parte inexplicabilă care îi surprinde și îi sperie; amândoi sunt, de cele mai multe ori, spectatori ai propriei lor peșteri turcești. Însă ceea ce îl distinge pe Nerval de alți exploratori ai viselor (Swedenborg, Michaux) este faptul că el nu își descifrează pur și simplu visul, ci îi percepe sensul. Această întreprindere este dublată de dorința sa de *a-și captura* visul și, mai presus de toate, de a *-l regiza.*

> „M-am hotărât *să capturez* visul și să-i *cunosc secretul.* De ce, mi-am spus, să nu forțez în cele din urmă aceste uși mistice, înarmat cu toată *voința mea,* și să-mi *domin* senzațiile în loc să mă supun lor? Nu este oare posibil să îmblânzesc această himeră atrăgătoare și îndoielnică, *(Să impun o regulă* acestor spirite ale nopții care se joacă cu rațiunea noastră?)" (A, I, 412, sn) *„să-mi conduc* visul etern în loc să mă supun lui. Atunci, este adevărat, aș fi un Loc." (PV, 1.429, sn)

Pentru Nerval, scrierile viselor nu sunt o simplă modalitate de a se descărca printr-un fel de *leac vorbit* , ci mai degrabă „studii" pe care speră că le vor fi „utile" și altora. Ceea ce aduce împreună oniricul și fantasticul este faptul că ambele constituie rute de acces către un alt loc, către o altă lume sau un alt timp, facilitând astfel „comunicarea generală", sinteza și continuitatea dincolo de barierele obișnuite. Nenumăratele comentarii *ale Aureliei* s-au oprit pe larg asupra celebrei „revărsări a viselor în viața reală" (1.363), subliniind, în acest sens, dorința lui Nerval de a contopi sectoarele aparent disparate și contradictorii ale existenței: zi-noapte, vis-veghe, viață-moarte, trecut-viitor, cer-pământ, bine-rău într-o *coincidentia oppositorum ideală* , sursă și sfârșit a tot ceea ce există. Subordonate acestui scop, fantasticul și oniricul funcționează ambele prin mecanisme analogice, în principal prin simbol, care le conferă adesea o funcționare și un statut similare. Totuși, considerăm că acestea sunt tipuri diferite de vorbire, așa cum sperăm să putem demonstra prin exemplele de mai jos.

Scanned with OKEN Scanner

Q Scanned with OKEN Scanne

În ceea ce privește textele pe care le-am introdus în categoria ticrceității, este necesară o scurtă clarificare (vezi clasificarea noastră, p. 79). Dacă lucrurile sunt clare pentru *Aurélia* și *Les Chimères* , ne putem întreba de ce punem încercările romantice în aceeași categorie.

În primul rând, pentru că romanul este, prin natura sa, o sinteză de discursuri, un „enunț enciclopedic", care nu mai necesită demonstrație. Prin ambiția sa de a îmbrățișa, dacă este posibil, totalitatea realității, romanul nu numai că cuprinde toate tipurile de discurs verbal, ci este obligat să convertească în cuvinte toate celelalte discursuri nonverbale: gesturi, îmbrăcăminte , mâncare etc.2 [A] scrie un roman ar însemna, așadar, a asimila și a domina întreaga realitate - prezentă, trecută sau viitoare - a o crea din nou (este oare întâmplător că romancierul a fost atât de des comparat cu un Dumnezeu atotputernic și omniscient?) - ceea ce este idealul și scopul final al întreprinderii nervaliene (vezi mai sus). Superioritatea romanului față de discursurile parțiale sau față de cele care „teoretizează" principiul continuității și sintezei *(Aurélia)* ar rezida în faptul că primul este, spre deosebire de cel de-al doilea, o punere în practică și acțiune a principiului respectiv. Pe de altă parte, romanul a fost comparat de mai multe ori cu un vis - în ceea ce privește forma, conținutul, procedeele, funcționalitatea. Cuvintele lui Valéry își păstrează toată forța: „Romanul se apropie formal de vis". Într-adevăr, romanele pot fi considerate visele cu ochii deschiși ale romancierului, spațiul unei libertăți discursive fascinante, o lume a posibilităților. Nu a sesizat psihanaliza proiecțiile ideale ale autorului în personajele sale? Nu sunt oare evenimentele relatate expresia unor dorințe neîmplinite, a unor amintiri îngropate sau a unor obsesii inconștiente? Textul nervalian care servește drept prefață la Les *Filles du feu (Către Alexandre Dumas)* este în întregime un argument în favoarea acestei idei. Rețineți că această prefață anunță încercarea de a scrie un roman care ar trebui „să urmeze *exemplul romanului comic al lui Scarron* " (1, 151). Numai că „nu încerci să parodiezi eroii unui roman, când ești un erou al tragediei" (I, 152) - acesta din urmă trebuie să se uite pe sine ca atare, trebuie să se ridice deasupra propriei „tragedii" pentru a ajunge la statutul primului. Dar această forță nu îi este dată lui Nerval, deoarece se lovește constant de obstacolul sincerității - „Frumosul roman pe care ți l-aș scrie dacă aș fi mai puțin sincer!" (I, 766) îi scrie lui Jenny Colon. Și romanul va rămâne pentru totdeauna un teritoriu interzis pentru el, *cartea impracticabilă.* Final-

Nerval nu scrie un roman pentru că nu poate realiza o vorbire omofonică, ca să folosim un termen de la Bakhtin (1970, p. 276). El rămâne în esență *o sobă* indiferent de tipul de discurs pe care îl abordează, obstacolele externe pe care le invocă sunt doar reflecții ale indisponibilității sale interne față de acest gen. Imaginația poeților este în întregime verbală (J.Cohen, 1979, p. 174) în detrimentul imaginației în sensul inventării unui ireal. De aceea, s-a observat, cei mai mari poeți nu sunt prea înzestrați pentru roman, din lipsă de imaginație. Cel mult, ei se bazează pe fantastic, deoarece acesta este purtător de poeticitate - la fel ca poezia, fantasticul reprezintă o lacună referențială. Ceea ce diferențiază poezie și fantezie sunt procesele de punere a lor în discurs.

Așa cum am specificat deja, în ceea ce privește textele celei de-a doua ități, romanul este totuși prezent în opera lui Nerval într-o formă virtuală. Are tot ce-i trebuie ca să reușească, are „sistemul", dar romanul nu este scris. Această stare de fapt este cel mai bine ilustrată de fragmentele adunate sub titlul *Scrisori către Jenny Colon.* Statutul lor este extrem de ambiguu și a stârnit multă cerneală. [3] După moartea lui Jenny, pe 5 iunie 1842, în decembrie același an, Nerval a publicat șase dintre aceste scrisori în La *Sylphide , sub titlul Un roman à faire,* încadrate de un prolog și un epilog unde, prin binecunoscutul artificiu al manuscrisului găsit, scrisorile au fost atribuite unui anume Chevalier Dubourjet, decedat în 1808 (anul nașterii lui Nerval). De atunci, teoriile s-au multiplicat pentru a rezolva dilema: sunt acestea scrisori reale adresate femeii pe care a iubit-o și apoi supuse exploatării literare sau avem în vedere o parte a unui viitor roman epistolar pe care îl plănuia de mult timp, în umbra marii sale admirații pentru Rousseau și Goethe? Suntem mai puțin interesați de răspuns. Ceea ce ne interesează este valoarea titlului, „un roman de scris", care, alături de sintagma „cartea impracticabilă", recurentă de nenumărate ori sub pana sa, definește perfect starea și statutul „iomanului" lui Nerval și chiar al operei sale în ansamblu – această operă condamnată la non-finitudine, la starea fragmentară a unei schițe a cărei substanță nu cunoaște odihnă, perpetuu agitată de o înclinație sfâșietoare către un „după" intangibil. Compoziția unui roman presupune calm, echilibru, construcție rece și ordonare a părților, ceea ce nu este punctul forte al lui Nerval, care vrea să spună totul deodată, într-un cuvânt sincretic, superconcentrat, minunat. Citim în prima scrisoare:

Scanned with OKEN Scanner

> „Frumosul roman pe care ți l-aș scrie dacă gândurile mele ar fi mai calme! Dar prea multe lucruri mi se prezintă în momentul în care îți scriu (...). Da, există o furtună de gânduri în capul meu care mă amețește și mă obosește constant; sunt ani de visare la proiecte, la angoase care ar vrea să se strecoare într-o propoziție, într-un cuvânt." (1.747-748)

Aceeași nostalgie pentru romanul „interzis" despre povestea Abatelui de Bucquoy: „Ce roman frumos, totuși, s-ar fi putut face cu aceste date" (II, 1467) și începe să rezume un posibil roman, tot punctat cu „presupune-presupune" și turnuri de fraze ipotetice. Ceea ce îi rămâne de făcut este pur și simplu să „demonteze mașina" pe care nu a putut să o prezinte în întregime, să-i arate, asemenea lui Diderot și Sterne, „arcourile și roțile dințate – anatomia, dacă vreți" (11, 1469).

Eșecul romanesc al lui Nerval poate fi explicat și prin lipsa de încredere în realism sau imposibilitatea de a se încadra în limitele acestuia (vezi mai sus, cap. II), ideea succesului unui roman fiind legată pentru el de formula realistă. După cum am văzut, fantasticul și oniricul i se par căi mult mai adecvate către tendințele minții sale. Totuși, așa cum a arătat poetica genurilor, ambele sunt legate de forme de narațiune scurtă pe care Nerval le gestionează mult mai ușor. Să citățm în sprijin povestirile adunate sub titlul *Contes et faceties* - niciuna nu depășește treizeci de pagini (în ediția Pléiade); De îndată ce o poveste amenință să fie puțin mai lungă și o ia pe căi bătute, se termină brusc și rămâne neterminată. Este interesant de observat că Nerval a încercat să scrie romane istorice sau semi-istorice în cel puțin patru ocazii: *Dolbreuse, Le Prince des Sots, Le Marquis de Fayolle, L'Illustre Brisacier,* dar nu a reușit să finalizeze niciuna dintre ele. [4]

Înainte de a examina mai detaliat formele discursive specifice terțității - fantezia și visul - este necesar să ne oprim o clipă asupra unui text care, în mai multe privințe, ocupă un loc privilegiat în ansamblul operei - *La Pandora.* [5] În primul rând, este un text hibrid din mai multe puncte de vedere - un spațiu intermediar între *Les Filles du Jeu* , din care inițial a fost conceput să facă parte, și *Aurélia,* de care este înrudit printr-o substanță similară și anumite procedee comune. În acest fel, *La Pandora* operează tranziția dintre literatura secundității și cea a terțității. Textul este un amestec bizar de amintiri personale, dar transfigurate mitic. Pe de altă parte, *La Pandora,*

Scanned with OKEN Scanner

ca figură mitică, dar și ca figură textuală, este un fel de emblemă sintetică a terțității, a cărei natură este cumva rezumată în „enigma indescifrabilă" gravată pe piatra de Boogne, pe care Nerval o reproduce parțial în incipitul textului:

> „AELIA LAELIA. *Nec vir, nec muller, necandrogyna, etc.* Nici bărbat, nici femeie, nici androgin, nici tânără, nici *castă,* nici *frumoasă,* nici modestă, ci toate la un loc..." În sfârșit, *Pandora, asta* spune totul, pentru că nu vreau să spun totul. (1.347)

Femeia se înconjoară astfel cu o aureolă ezoteric misterioasă. Prima femeie, echivalentă Evei, conform mitologiei grecești, drogină și prin urmare bivalentă, capabilă să posede simultan toate virtuțile și toate viciile, Pandora întruchipează perfect idealul sincretic al terțității. Alături de el, victima-închinător devine și el un erou mitic, un nou Prometeu:

> „O, fiu al zeilor, tată al oamenilor!" a strigat ea, „oprește-te puțin."
> (...) Unde ai ascuns focul din cer pe care l-ai furat de la Jupiter?
> N-am vrut să răspund: numele Prometeu încă mă nemulțumește în mod deosebit, pentru că simt încă de partea mea ciocul etern al vulturului de care m-a eliberat Alcides.
> O, Jupiter! Când se va termina tortura mea? (I, 356).

Călătorul simplu de mai devreme, iubitul timid și confuz al poveștilor lui Valois devine, după cum vedem, zeu, hoț de foc și tată al oamenilor - acesta este unul dintre polii transfigurării mitice a lui Nerval (al doilea va fi Orfeu în *Aurélia* și *Les Chimères).*

În ceea ce privește structura textuală, *La Pandora* este o mostră a ceea ce Nerval însuși numește „stilul abracadabrant" (I, 354). Textul traduce o idee din partea autorului. o conștientizare din ce în ce mai acută a puterii magice a limbajului, un proces care va continua să crească până la vârf - *Les Mémorables* și *Les Chimères.* Forța malefică a zeiței/diavolului feminin, suferința intermitentă a lui Prometeu, se manifestă în sacadarea unei substanțe lingvistice tocate, fragmentată de multe spații și un număr mare de paragrafe. Am vorbit despre stilul disjunct al *Pandorei* , făcut din elipse, imperfecțiuni, amestecuri non-stop și salturi imprevizibile. Este, în sens literal, textul nefăcut ale cărui părți nu se potrivesc între ele - Nerval scrisese la începutul manuscrisului său: „Iată cartea impracticabilă, iată teoriile imposibile " și el însuși descrisese textul drept „logogrif" (L. 384 bis, I, 1161).

Trebuie spus că *La Pandora ,* în care André Pieyre de Man dialogează vede „strălucirea unei adevărate iluminări, poate mai suprarealiste decât romantice"

(1980), marchează un pas decisiv în evoluția poetică a lui Nerval, precum și într-o istorie mai amplă a atitudinilor (de producție și receptare) față de discursul poetic. Să precizăm că prin modul în care este mânuit limbajul, *La Pandora* se apropie considerabil de *poezie,* semnele poeticității fiind văzute mai întâi în ștergerea semnificatului în favoarea semnificantului. „Absurdul" textului apare doar în relația dintre semnificant și semnificat și dacă punem drept criteriu conformitatea sensului cu realitatea. Astfel, dezbaterea aprigă a anumitor nervalieni pentru a detecta sub figura enigmatică a Pandorei această sau alta prezență feminină reală sau efortul de a lega „evenimentele" relatate de o perioadă sau alta din viața autoarei ni se pare o întreprindere zadarnică. În opinia noastră, valoarea textului rezidă tocmai în această absență a transparenței referențiale. Și această imprecizie a semnificatului favorizează existența și practica simbolului, deoarece vidul unui sens devine locul disponibil tuturor simțurilor.

Esența și logica poeziei (în special a celei moderne) se situează în primul rând la nivelul semnificanților: aceștia se atrag și se condiționează reciproc, simpla prezență generând un sens nou, rezultat aproape exclusiv din acumularea de elemente formale, din efectele de paralelism și ecouri care se exercită în toate direcțiile în cadrul spațiului-text (lectură tabelară). După cum remarcă pertinent dl. Riffaterre , „în semantica poemului, axa *semnificațiilor este orizontală.* Funcția referențială în poezie se exercită de la semnificant la semnificant" (1979, p. 38). În astfel de texte, limbajul capătă o forță incantatorie și magică prin care poate influența realitatea - poate desființa și aduce lucrurile la existență, le poate învesti cu o forță nouă sau, dimpotrivă, le poate face inofensive („stilul abracadabrant") [6] : cu aceste „cuvinte magice", Sétalmulc, sora califului Hakem (VO, 11,396) mută pavajul prin care se are acces la fabuloasele comori ale lui Haroun-al-Raschid. În *Aurelia,* există un pasaj foarte elocvent (1, 384) în acest sens, în care eroul dezleagă forțele malefice, întrucât se află

Œ Scanned with OKEN Scanne

în posesia „semnului" înzestrat cu „putere magică" - iar semnul nu este altceva decât un gest și un „cuvânt necunoscut".

Din același motiv (valoare magică incantatorie), discursul despre terțitate este un context extrem de favorabil pentru dezvoltarea jocului sonor lipsit de sens aparent, indispensabil în magia tradițională: să citățm printre exemplele date de Todorov (1978) - „Iarbă care n-a fost nici plantată, nici semănată / Pe care Dumnezeu a creat-o / Oprește sângele și vindecă rana!"; a lupta cu un vrăjitor: Rostin clasta, auvara clasta custodia durane" etc. Asemenea exemple sunt numeroase la Nerval, de la „Aelia Laelia", „TAurélic-Lorély", [4] le monde fine , le diable vert-vauvert-aux vers" până la nenumăratele variații pe care Gérard de Nerval le face numele cel mai fabulos Labrunie de acolo. Majoritatea afirmațiilor în limbi străine pe care le aude, fără să le înțeleagă, în țările pe care le vizitează i se par formule misterioase (v. 11,108, VO: „La. Alla ila Allah" care trebuie să-i amintească de Aelia Laelia). În *Contele de Saint-Germain,* mortul înviat încearcă să se agațe de viață cu formule ciudate: „Pciku fo-hi! Buddha! Mah-deva! A-ah! Saba Saba-hi!" (1.548). Și atunci, nu a preferat Nerval un straniu și enigmatic „cl dcsdichado" în locul unui banal „déshérité" francez ca titlu al celui mai faimos sonet al său? Cine știe dacă, abordat din acest unghi. Nu ar dezvălui *Himerele multe dintre numeroasele „enigme" (alchimice, zodiacale sau de altă natură) care au generat o bibliografie nervaliană atât de stufoasă?* Poate că uităm prea des că poetul nu a revendicat nimic altceva decât „meritul expresiei" pentru aceste sonete compuse „în această stare de *reverie supranaturalistă"* . (1.158-159)

Unele dintre elementele pe care tocmai le-am remarcat în *La Pandora* (alterarea referinței, asocierea din partea semnificantului) sunt definitorii și pentru discursul psihotic (vezi T. Todorov, 1978a). În cazul lui Nerval, aceste fenomene ar putea fi atribuite tulburărilor sale mintale sporadice (relative și incerte, de altfel: „Nu mă găsesc nebun în Germania" - *Pe un caiet,* L 427). Cele mai interesante exemple sunt basmul fantastic *Monstrul verde* și, printre textele nonliterare, scrisoarea pe care i-a adresat-o lui G. Bell din Strasbourg, la 31 mai 1854 (I, 1112-1116). În *Monstrul verde,* fragmentarea materială a textului atinge limita sa supremă - paragrafele sunt foarte numeroase și foarte scurte (aproape fiecare propoziție formează un paragraf); de

Scanned with OKEN Scanner

călugărește „capitolele”* (cinci în șase pagini) evoluând spre o concizie progresivă - ultimele două sunt reduse la o singură propoziție; În ceea ce privește ultimul, titlul este mai lung decât corpul capitolului în sine: „CE S-A AȘTEPTAT CU MONSTRUL VERDE” (titlu), „N-am putut niciodată să știm”. (text) - I, 512. În acest tip de discurs observăm, așadar: vizual - disjuncție, fragmentare și rarefiere a substanței lingvistice; semantic - aceeași dovadă a degradării imaginii pe care individul o are despre lumea exterioară - înlănțuire de propoziții fără legătură aparentă, ceea ce dă naștere la incoerență, contradicție, discontinuitate discursivă.

Les Chimères s-ar putea încadra printre ele în unele dintre trăsăturile sale) există suficient din „intoxicația verbală” despre care vorbesc psihiatrii în raport cu discursul psihotic, în sensul preeminenței acordate semnificantului. S-ar putea obiecta spunând că acestea sunt trăsături ale discursului poetic în general, așa cum l-am definit adineaori. Totuși, diferența fundamentală constă în faptul că ceea ce dă sens întreprinderii literare și ceea ce lipsește din izbucnirea verbală a psihoticului este intenționalitatea și semnificația actului locuțional în sine, care este întotdeauna tranzitiv și pragmatic. În *Discipolii lui Sais,* Novai vorbește despre vorbirea care nu se referă la nimic exterior, despre acțiunea de a vorbi de dragul de a vorbi; Flaubert vrea să scrie o carte „despre nimic”. Însă discursul rezultat va avea întotdeauna sens, chiar dacă este vorba doar de voința de a nega acest sens. Dovada la Nerval - luciditatea extremă, logica (termenul este foarte frecvent în *Aurélia),* multe Ibis subliniate, cu care vorbește despre lucruri ilogice, în aparență cel mult, coerența incoerenței. Materialul lingvistic fiind dominat și orientat, discursul său nu este cel al unui bolnav mintal, ci cel al unui poet. Câteva cuvinte acum despre anumite texte destul de neglijate de exegeza nervaliană, orbită și atrasă mai ales de „miracolul” Himerelor , al *Sylviei* și *al Auréliei IV.* Totuși, acestea sunt texte care, în opinia noastră, reprezintă cea mai pură și mai elocventă expresie a unui „povestitor” Nerval - o etichetă care i-a fost adesea aplicată fără o justificare prea atentă. Ne gândim la povestirile culese sub titlul *Povești și chipuri* (de Nerval, 1852): *Mâna fermecată. Monstrul Verde, O poveste adevărată despre rață. Măgarul de aur. Contele de Saint-Germain, Portretul Diavolului.* Aceste texte sunt încă, în opinia noastră, cele mai bune și singurele exemple de povești fantastice care pot fi identificate.

? Scanned with OKEN Scanne

legați în lucrarea ncrvaliennc. În acest punct va trebui să combatem opinia lui Tzvelan Todorov care, în cartea sa, exemplară în multe privințe, *Introducere în literatura fantastică* (1970) vede în *Au rélia* „un exemplu original și vorbea despre ambiguitatea fantastică" (p.45). Pe de altă parte însă, așa cum am specificat deja anterior, literatura terțiară, și *Aurélia* prin excelență, constituie teritoriul „certitudinilor" (un cuvânt foarte des folosit în text) al răspunsurilor, al achizițiilor definitive. Cel care, în schimb, a înțeles adevărata natură a fantasticului lui Nerval este J. Bellemin-Noël care, în capitolul dedicat literaturii fantastice din *Manuel d'Histoire littéraire de la France* (172, partea a VIII-a , cap. LXIX), specifică faptul că Nerval și Lautréamont trebuie să se ferească de titlul „fantastic", întrucât, în ciuda rezonanțelor stranii sau frenetice ale operei lor, nici unul, nici altul nu se joacă de a speria un cititor complice - prea absorbiți de cuvintele lor, mai degrabă compromit acest cititor în ele și prin ele. Majoritatea exegeților lui Nerval au aruncat și ei o privire, mai mult sau mai puțin trecătoare, asupra problemei fantasticului în opera sa. Conform opiniei cele mai des exprimate, fantasticul apare în momentul în care imaginația devine preponderentă și prevalează asupra celorlalte elemente care se aglutinează într-o mitologie personală, atunci când nu se ridică la generalitățile mitului, oprindu-se ca să spunem așa „la jumătatea drumului" între experiență și forma sa sublimată. Confuzia lui Todorov menționată mai sus provine din faptul că se pot identifica în *Aurelia* anumite semne formale (utilizarea persoanei întâi , a imperfectului și modalizarea) pe care poetica le consideră trăsături definitorii ale discursului fantastic. Dar acesta este doar un efect aparent, esența textului (din punct de vedere formal, semantic și pragmatic) este complet diferită. Așa cum vom încerca să demonstrăm, *Aurélia* ilustrează un tip de discurs autonom, având caracteristici specifice, și anume *discursul oniric.* Este adevărat, însă, că sunt incluse anumite elemente legate de fantastic, ceea ce nu este prea surprinzător, având în vedere natura „evanescentă" (Todorov, 1970, cap. 3) a genului fantastic, care nu poate exista cu adevărat decât la granița altor genuri.

Fantasticul își găsește locul printre discursurile terțiare, întrucât, la fel ca terțiarul, constituie, așa cum am văzut, un mijloc de acces la un alt nivel de existență, la zone incontrolabile prin mijloace obișnuite, contribuind astfel ca un actor important la realizarea

Scanned with OKEN Scanner

a „comunizării generale", a sintezei specifice a terțității În teoria și practica genului, Nerval pare foarte conștient de specificitatea noțiunii de fantastic despre care face remarci pătrunzătoare și precise (nu în *Aurélia,* să observăm, unde termenul abia apare). El face din Jacques Cazotlc *(Les Illuminés)* un precursor al „genului fantastic pur"; Tot vorbind despre el, vorbește despre „poezie fantastică" și despre „romanul fantastic" pentru care *Diavolul său îndrăgostit* reprezintă idealul. Diavolul Verde este descris ca un „ spirit fantastic" și, conform unor opinii, textul *Fantastique,* publicat în *Le Gastronome* pe 8 mai 1831, este de Nerval (cu rezervele necesare, articolul este reprodus în ediția Pléiade).

Înainte de a identifica în textele Basmelor *și ale Fațetiilor* anumite - caracteristici ale discursului fantastic, să precizăm că am exclus din zona fantastică și cele două povestiri integrate în *Călătoria în Orient: Istoria califului Hakem* și *Istoria reginei din Martin și a lui Soliman, prințul duhurilor,* ca aparținând mai degrabă minunatului, feericului sau oniricului - am remarcat adesea identitatea de substanță cu *Aurelia* (exemple de elemente comune: coborârea în lumea de dincolo - Adoniram; tema dublului - Hakem; figura reginei din Saba, dominând apoteoticul *Aureliei).*

În conformitate cu sugestiile oferite de textele non-religioase, am plasat literatura terțiarității sub semnul enigmei - într-adevăr, o altă denumire pentru discursul terțiar ar putea fi „discursul enigmatic". Formula poate părea obscură în absența

câteva clarificări esențiale, dar, pe măsură ce o poetică a enigmei pare să se contureze (vezi *Poetics* 45/1981), sperăm să le putem oferi măcar parțial. Să clarificăm de la bun început că vom vorbi despre o enigmă: 1) în sens restrâns, ca un tip de enunț referitor la o „fizică" a vorbirii și referitor la un sens ascuns; 2) într-un sens larg, metafizic, referindu-se la misterele lumii și ale universului. La aceasta, ar trebui să adăugăm un al treilea sens, cel atribuit de Barthes *(S/Z):* la nivelul codului hermeneutic al narațiunii, enigma este o unitate funcțională a narațiunii, angajată într-un sistem de întrebări și răspunsuri,

Pandora, un text pivotant între secunditate și teritate, începe, așa cum am văzut, cu „enigma indescifrabilă gravată pe piatra de la Bologna " (1.347) care pare să marcheze prin poziția sa punctul de intrare în

O Scanned with OKEN Scanne

ÎN LITERATURĂ - UN MODEL TRIADIC spațiul terțiar, la fel ca „ușile de fildeș și coarne (1.359) de la începutul lui *A'Aurélia* , se află la granița lumii onirice („invizibilă"). *Pandora* este, de asemenea, dublu emblema enigmei terțiare: pe de o parte, textul însuși este o enigmă (logogrif) prin trăsăturile stilului „racadabrant", pe de altă parte, înfățișează tematic enigma prin jocul de „șarade" la care sunt atrase personajele și care ocupă partea centrală a textului - datorită poziției sale mediane, secvența respectivă capătă valoarea unei puneri în abis retrospective.

Ni se pare că adevărata esență a discursului fantastic rezidă tocmai în natura sa enigmatică, deoarece există în mod necesar un spațiu alb între cunoașterea eroului (cel mai adesea un narator care vorbește la persoana întâi) și evenimentele în sine care sunt pentru acest erou întotdeauna „bizare" sau neobișnuite, în orice caz, surprinzătoare și chiar de neînțeles, chiar enigmatice. Acest lucru nu este valabil pentru discursul oniric - dacă există o enigmă legată de vis, aceasta nu se află la nivelul verbalizării, narațiunea onirică fiind (vezi mai jos) doar o observație, o descriere a imaginilor și în același timp o încercare de a corela, prin vorbire, două stări psiho-fiziologice - somnul și veghea. Existența „spațiului alb", a decalajului dintre ceea ce se întâmplă și ceea ce înțelege eroul despre asta, conduce la o altă caracteristică a narațiunii fantastice așa cum o concepem - dat fiind că vorbirea și însuși actul de a nara evenimentele bizare care intră în sfera fantasticului devin principalul instrument de elucidare a enigmei, în acest tip de narațiune se evidențiază însăși activitatea discursivă, ceea ce face ca „marginea" să fie foarte importantă și foarte extinsă. Trebuie specificat că „marginea" este aici în opoziție implicită cu „tcxtc" (vezi Fr. Récanati, 1979, cap. 7) și că este constituită din toate enunțurile reductibile la „spun asta", iar textul din tot ceea ce este narat.

Marginea face parte dintr-o pragmatică a narațiunii identificată cu o voință a enunțării (o metavoință) bazată pe o competență semionarativă asociată cu o competență discursivă și textuală, definind însăși enunțarea ca o instanță mediatoare ce face posibilă performanța, adică realizarea discursului enunțat. În cazul narațiunii, această abilitate devine vizibilă în intervențiile directe (la persoana întâi) ale naratorului.

În basmul *Mâna fermecată,* pe care îl considerăm tipic pentru fantezia lui Nerval, „marginea" naratorului este foarte

importantă. Trebuie spus că textul ilustrează un tip particular de basm fantastic, în sensul că naratorul care vorbește la persoana întâi nu își spune propria poveste, astfel încât ne aflăm în fața unei basme fantastice care se abate considerabil de la normele genului. Naratorul dobândește astfel un statut extradiegetic, dar implicațiile sale directe asupra diegezei, mergând până la identificarea narator-personaj, sunt mai profunde decât sugerează aparențele; Obsesiile și chinurile eroului Euslachc Bouteroue sunt toate nec-

valicnncs (v. J.-P.Weber, 1963; Richer, 1963, cap.VI-2), Importanța „marginii", destul de extinsă din punct de vedere cantitativ, provine din marea sa valoare metalexluală, din faptul că oferă toate elementele pentru o poetică explicită a romanului, cuplată cu ironia inerentă oricărei povestiri centrate pe deposedarea procesului. La început, „margina" destul de lungă se întinde peste primele două capitole și primul paragraf al celui de-al treilea. Abia aici, din punct de vedere diegetic, se situează adevăratul incipit, deci începutul „textului" (sensul indicat mai sus), riguros delimitat de restul de către narator:

> „Toate acestea fiind deduse, *cred că este timpul să desenăm pânza.* și. urmând obiceiul vechilor noastre comedii, să dăm o lovitură din spate niștelor. Prologul care devine tragic prolix, până în punctul în care lumânările au fost deja stinse de trei ori de la introducerea sa. Să se grăbească și să termine, așa cum (...); *și asta este ceea ce se spune, și acțiunea va începe."* (1,475 sn)

După cum vedem, marginea dezvoltă nu doar dimensiunea metalexuală, ci și deschiderea intertextuală („vechile noastre comedii "). Să subliniem și noi, în sensul asimilării vis-roman deja menționate (vezi mai sus), aceeași separare materială între cele două lumi: „ușile de fildeș și coarne" dintre somn-veghe *(Aurélia)* „pânza" dintre lumea reală - lumea fictivă (ME).

O nouă intervenție exclusivistă a instanței naratoare se situează la începutul capitolului 7, deci chiar în mijlocul textului care conține 14 în (da (statut de secvență retro-prospectivă meteuse en abyme). Aspectul luat în considerare aici este cel al temporalității narative și al relației dintre timpul povestirii și timpul narațiunii (al scrierii):

Scanned with OKEN Scanner

> „Până acum am urmărit această acțiune burgheză ,
> fără să-și facă mult mai mult timp să o spună decât a făcut-o ea. a continua; și acum, în ciuda respectului nostru, sau poate a stimei foarte profunde, pentru observarea unităților în sine, ne aflăm forțați să facem un salt de trei zile." (1.485)

Naratorul este conștient de natura selectivă a diegezei, de necesitatea elipselor (a „salturilor"), dată fiind decalajul obligatoriu, într-o narațiune de tip romanesc cel mult, dintre ceea ce se presupune că s-a întâmplat în poveste și ceea ce se spune în narațiune ca dezvoltare discursivă și textuală. Având în vedere statutul extradiegetic al naratorului, intervențiile sale într-un text precum *Mâna fermecată* se situează exclusiv în „margine" (aceeași situație și în cealaltă schiță romanescă, *Marchizul de Fayolle).* Aceasta introduce o distanță între el și evenimentele relatate, o distanță care îi dă iluzia omniscienței și a omnipotenței, ceea ce îl face să creadă că numai romanul („cartea imposibilă ") i-ar fi putut oferi echilibrul definitiv și calitatea incontestabilă a scrisului. Totuși, discursul „romantic" al lui Nerval este plin de lacune, așa cum am văzut deja. În *Mâna fermecată,* ceea ce risipește irevocabil iluzia este un proces similar cu cel folosit în *Angelica* (care trimite cititorul la un alt text) prin care naratorul ocolește „marginea" semnalată, ceea ce este în cele din urmă o convenție acceptată. Citim în capitolul 13, intitulat ostentativ „ *Unde vorbește autorul".*

> „Cei care doresc să cunoască toate detaliile procesului lui Eustache Bouterou vor găsi documentele în *Arestările memorabile ale Parlamentului din Paris,* care se află în biblioteca de manuscrise." (1.503) [1]

Cititorul rămâne în continuare flămând. Ar fi fost o ieșire prea bruscă într-o realitate prea familiară dacă „Croitorul" nu și-ar fi păstrat dreptul de a-și împinge povestea în spațiul incontrolabil al „farmecului magic", absent în documentele bibliotecii:

> „Dar nu despre asta este vorba aici [textul! În procesul lui Eustache Bouteroue, este vorba doar de duel și de insultele aduse locotenentului civil, și nu *de farmecul maiïaue care a provocat toată această dezordine"* (1.503, sn) - *magie care*

Scanned with OKEN Scanner

Qg Scanned with OKEN Scanne

În ciuda tuturor abaterilor de la regulile genului, această propoziție ne obligă să citim *Mâna fermecată* ca pe o poveste fantastică și să o clasăm printre „poveștile bizare și nefirești" (1.506). „Tulburarea" este cauzată de o serie întreagă de evenimente neprevăzute pe care voința eroului nu le poate controla (trucurile magice ale Maestrului Gonin, acțiunea independentă a propriei mâini care nu-l mai ascultă etc.), de unde și starea, specifică povestirii fantastice, de surpriză perpetuă, chiar de anxietate a eroului în fața a ceea ce i se întâmplă. Cât despre „farmecul magic", înainte de orice altă valoare conotativă. Trebuie luată în sensul literal al tehnicii de magie albă prin care maestrul Gonin, inițiat în secretele alchimice ale lui Raymond Lully, știe să investească cerurile și lucrurile cu o forță supranaturală. Este ceva ce cumperi și trebuie să respecți cu strictețe convențiile. („Este o *vrajă* pe care mi-o ceri", a adăugat el, „o vrajă magică ca să-ți învingi cu siguranță adversarul." - 1.493) Cât despre manifestarea discursivă, regăsim în textul lui Nerval toate caracteristicile discursului magic remarcate de Todorov (1978a) și considerate de noi ca intrând în sfera magiei . Asta pentru că Pactul (și cuvântul magic) este simbolic prin excelență, referindu-se aproape în mod necesar la o serie de fapte, altele decât faptele prezente.

Discursul magic fiind o subspecie a discursului narativ, formula magică este o micro-narațiune și întreaga această practică implică roluri antitetice specifice - în cazul nostru: magicianul-destinalciir care oficiază (maestrul Gonin), beneficiarul destinatarului (Euslachc) și obiectul (mâna). În *Mâna fermecată* există două micro-povestiri care înfățișează operațiunea magică - combinând practici gestuale și practici lingvistice, prima în vorbire indirectă (1.494-95), a doua sub forma unui citat (1.501-2). Trebuie spus că cuvântul magic care face parte din ritual are mai multe funcții: a) poate fi în același timp o dedublare și o descriere a gestului pe care îl însoțește; b) poate fi o afirmație performativă în conjurări, jurăminte, binecuvântări. blesteme etc., stabilind relația dintre magician și obiectul magiei; c) poate avea o valoare incantatorie, trăgându-și forța dintr-un sunet straniu sau neobișnuit - în acest sens, se apropie de vorbirea poetică și mai ales această ipostază este cea pe care Nerval o exploatează în secvențele care relatează ritualuri magice (1.494).

Trebuie spus, ca o concluzie parțială, că, într-un fel sau altul, în teritate, vorbirea este întotdeauna un element de legătură între două lumi, două registre existențiale, iar această legătură se realizează, cel mai adesea, prin procese de natură simbolică. ■ Asemenea „mânii fermecate" care deschide toate ușile, permite trecerea spre cealaltă parte a lumii, putem vorbi, la acest nivel, despre un „rol fermecat" capabil să concentreze, într-un singur punct de sinteză, mai multe axe semnificative. X ,.~

Din tot ce am spus până acum în acest capitol, rezultă că la un moment dat sau mai degrabă în anumite condiții, limbajul este investit cu o nouă dimensiune, cu o forță pe care o putem califica? de „magie". Cuvântul este adesea folosit de poeți și, mai recent, de teoreticieni și lingviști - capitolul IV din cartea lui R. Jakobson și L. R. Waugh, *Structura sonoră a limbajului,* este intitulat „ *Magia* sunetelor limbajului". (sn) Este vorba, de fapt, de o intensificare a limbajului obișnuit și de o relație mai strânsă, mai autentică, cu realitatea fenomenală desemnată, preconizată de acest limbaj sau încorporată în el. Pentru lingvist, este vorba de tendința limbajului (poetic sau nu) de a se motiva tot mai mult, prin imitarea mai mult sau mai puțin evidentă a realității; pentru unii vorbitori (gândirea primitivă, anumite boli mintale - glosolalia etc.) este vorba de capacitatea limbajului de a influența efectiv realitatea sau de a stabili comunicarea cu altceva, altfel intangibil; pentru un poet este câte puțin din ambele, dar mai presus de toate este limbaj pur, „elevat", esențializat, capabil să totalizeze și să sintetizeze realitatea, să o facă logică și armonioasă. Pentru succes, este necesar ca fiecare să reinventeze limba și să-și creeze propria limbă - acesta este sensul alchimiei rimbaldice. Am putea spune că fiecare poet este un alchimist și toată poezia adevărată este o decantare atentă a diferitelor conexiuni ale limbajului - aur, cel puțin în intenția creatorului. Pentru Nerval, autorul unei minunate poezii intitulate *Vers dorés,* sensul acestei întreprinderi nu putea fi mai clar și totul converge spre acest scop. („Muza mi-a intrat în inimă ca o zeiță cu cuvinte de aur";)

PCB, 1.65, sn) Cuvântul magic revine din lecția obsesivă de sub condeiul său, fiind atribuit la tot ceea ce îi permite sinteza și comunicarea cu o formă de existență zorilor. Magia supremă este, fără nicio îndoială, cea a limbajului, căci ce este „universul magic" în care se găsește magia dacă nu un univers de cuvinte, capabil să „facă iluziile perceptibile

O Scanned with OKEN Scanne

" *(Carnet de Dolbreuse,* 293)? Caietul oferă într-o formă aforistică concentrată punctele cheie ale scalării lui Nerval,

> II1 - „Există o lege. Un sentiment de armonie rănit de fiecare discordie care există în natură. Această sensibilitate are de suferit în fiecare clipă. Cred că aș avea nevoie de orașul Apocalipsei, unde fiecare formă (trăsătură) este un tip, unde fiecare material este prețios, unde toate formele sunt cea mai bogată dezvoltare a artei, unde fiecare sunet este armonie și expansiune, fiecare miros este parfum, fiecare gust, unde toată inteligența este geniu. Armonia rezultă doar din contrast."

De fapt, Nerval a găsit, prin opera sa, formula magică a îmbinării generalului cu particularul, raționalului cu irațională, tipului cu încarnările sale concrete, preexistentului cu insolitului, experienței colective cu experiența sa personală.

Așa cum am arătat anterior, discursul terțiar este foarte propice dezvoltării unei bogate activități paragramatice la care Nerval este deosebit de sensibil. Fenomenul este perceptibil în textele lui Nerval grație numeroaselor efecte de ecou care favorizează un cuvânt-temă (Saussure, Slarobinski, 1971, p.23) sau un cuvânt-funcțional (Kristeva) - este vorba de cuvântul *care* desemnează (din întâmplare?) prețioasa materie alchimică, materie de leu și soare - puncte cheie ale mitologiei sale). Cuvântul se găsește, anagramatic sau pur și simplu încorporat în alte cuvinte, în majoritatea titlurilor autorului terț: *Aurélia. Pandora, Memorabilele. Monstrul Verde. Povestea adevărată a rației . Măgarul de aur. Portretul diavolului,* la care Lorély și Corilla răspund de puțin mai departe. Myrtho. Louise d'Or. Regina - atâtea avatare *ale Aureliei;* în linie masculină: Orfeu, Prometeu, Horus, Anteros, Adoniram - figuri privilegiate ale panteonului nervalian și ipostaze ale poetului însuși, fără a uita că alături de Isis. Femeia versatilă care conduce această lume este Osiris cu coroana sa de aur, care i-a atras în mod deosebit atenția lui Nerval (IL 710). În cele din urmă, ne putem întreba dacă călătoria spre Est. Spațiul soarelui care răsare, al tinereții și al inițierii nu este și o căutare a dorinței preferate, a sunetului solar. Dacă mergem puțin mai departe pe această cale, am putea afirma că, din punctul de vedere al sunetului simbolic, o asociere de *tipul soarelui negru,* atât de mult discutată, nu ne mai apare ca impertinentă (v. .1. Cohen, 1966, cap. IV), dimpotrivă, aproape

Scanned with OKEN Scanner

O Scanned with OKEN Scanne

redundant, deoarece *negrul* poate fi considerat un substitut pentru *aurul* pe care îl conține. Să observăm, de asemenea în acest sens, că, pentru Nerval, „se> ci non" este echivalentul soarelui „mort" și al soarelui „răcit", care au aceleași cerințe (inclusiv cuvântul „ *sau")* având același „cci pentru a trata aparenta contradicție semantică. Nu doar P^ Sl asocierea *„soare negru"* se naște încă într-o oarecare măsură dintr-o similaritate de ordin grafic - prezența în ambii termeni a literei *„o",* decisivă pentru *„sau",* metalul solar, și posibila imagine a „soarelui" pentru cei care nu sunt insensibili la dimensiunea ideo-gimmalică a literelor. Putem menționa, ca o contra-dovadă, că în aceeași clasă de „incompatibilități" rezolvate la nivelul semnificantului se înscrie un alt clișeu sau motiv recurent al lui Nerval, „blonda cu ochi negri" (vezi poemul „ *Fantaisie").* Un studiu mai aprofundat al fenomenului, susținut de un număr mare de exemple, ar legitima poate transformarea lui într-o lege a scriiturii lui Nerval și chiar a discursului poetic în general: contradicțiile semantice sunt diminuate sau anulate la nivelul semnificației prin similarități sonore sau grafice. Ne aflăm, de fapt, în fața uneia dintre acele neadevăruri ale poetului despre care vorbește Fonâgy (1966), un al doilea mesaj care poate deveni un mesaj permanent și latent al unui întreg discursiv. Aceste mesaje sunt conținute în gesticulație fonetică și sintactică sau transmise prin intermediul transferurilor lexicale sau gramaticale și sunt, în parte, responsabilitatea inconștientului care își croiește drum prin forme și structuri acceptate, cunoscute și aprobate. De aici, această impresie de surpriză care rezultă uneori pentru poetul însuși care se vede copleșit de propriul discurs. De aici provine din nou această îmbogățire semantică provenită din partea semnificantului despre care am vorbit deja (cap. I). [7]

Am putea pune preferința lui Nerval pentru *aur, aurit, poleire* etc. pe seama preocupărilor sale alchimice, în legătură cu o mitologie a focului - coloana vertebrală a gândirii și operei sale. Dar, dincolo de asta, este incontestabil o fascinație sonoră exercitată de combinarea sunetelor respective, întâlnite foarte frecvent și răspândite într-o multitudine de forme care însoțesc utilizarea însăși a numelui metalului prețios. În Orientul Vbyage , unde se vorbește adesea despre comori, ateliere subterane unde se prelucrează toate metalele, Nerval se deda la adevărate intoxicații „aurii". Există multe exemple în care combinațiile de sunete referitoare la *aur* sunt acumulate pe

spații de text limitate. Să citățm cea mai faimoasă - descrierea regelui Soliman, prințul duhurilor:

> „Suleiman arăta ca o *statuie de aur,* cu mâini și o mască de fildeș."
> Coroana lui era de aur și roba lui era de aur; purpuriul CI/M NIANTULUI SĂU. Un cadou de la Hiram, prințul Tirului, era netezit pe un lanț HI de aur; Aurul strălucea pe centură și sclipea pe mânerul sabiei sale: pantoful său de aur se sprijinea pe un lapislazuli tivit cu do/u/cs; Tronul său era făcut din cedru de aur. (...) Soliman și-a umflat pieptul auriu, și-a ridicat brațul auriu și și-a trecut mâna cu nepăsare peste barba sa de abanos, împărțită în mai multe șuvițe și împletită cu șnururi aurii." (11.5 IX. sn)

Lângă el se află bătrânul general Banaïs, semizeul războiului, „înarmat cu lanțuri de aur și sori de bijuterii, încovoiat sub povara onorurilor" - (11.519, sn). În fața unor astfel de pagini, e greu să nu accepți faptul că poetul încearcă să-și „aurească" propria grai, pentru a reda, printr-o iluzie cât mai perfectă, undele sclipitoare ale lucrului descris. S-ar putea spune, folosind cuvintele lui Nerval însuși, când vorbește despre costumul prințesei Sétalmulc (11.375), că „focare de lumină de o strălucire prodigioasă" îi împânzesc discursul, concentrându-i-se și făcând să radieze liniile sale de forță. Privim cu atenție granița fragilă unde proza devine poezie.

În ciuda efectului aparent de redundanță care reiese din exemplele de mai sus, vorbirea anagramatizată are un sens mai dens, deoarece anagrama este o condensare a sensului. În cazul substantivului propriu (vezi exemplele de mai sus), anagrama contribuie la motivația lor și devine un fel de definiție care înlocuiește definiția nominală. Anagrama și paragrama introduc un element de continuitate și coerență într-o substanță lingvistică aparent amorfă, o legătură subterană între elemente aparent disjuncte - recunoaștem în ea o trăsătură de terțialitate. guvernată de principiul continuității.

În Capitolul III am discutat structura închisă specifică discursului despre secunditate, spre deosebire de structura deschisă a textelor încadrate la nivel terțiar, organizate conform formulei AI+A2+A3+ ...An. Ca test, de obicei punem față în față cele două texte rezumative, reprezentative pentru cele două categorii: *Sylvie* și *Aurélia^* . Avem

Scanned with OKEN Scanner

am putea vorbi despre aceasta despre o structură serială sau ,
text". Această viziune este impusă de cea a naratorului însuși, adesea o *serie* (de încercări, de vise):

> „Totuși, mă simt fericit cu convingerile pe care le-am dobândit . Și compar această serie de încercări pe care le am, care, pentru antici, reprezentau ideea unei coborâri în fieruri" (1. 414, sn)

Această sintagmă clausulară *A'Aurélia* ne oferă o cheie retrospectivă de lectură și ne obligă să citim textul ca pe povestea unui iniuauo (orfic la început) care se desfășoară în etape succesive. Să remarcăm e d'&ho cu strofa finală din *El Desdichadtr*. „Și am traversat de două ori victorios Acheronul: /Modulând alternativ pe lira lui Orfeu/ Suspinele Sfântului și strigătele Zânei." (I, 3). Această obligație de lectură orfică a fost, de altfel, programată încă de la prima pagină, unde se evocă printre „modelele poetice" ale lui /Uré/ïa, *Divina Comedie* a lui Dante și apoi reluată, amintită în mijlocul textului: „Euridice! Euri zaruri! Un al doilea Ibis pierdut!" (I, 385) - epigraf și prima propoziție a celei de-a doua părți. Structura serială este, așadar, dictată de natura inițierii relatate, o inițiere metaforizată de multe ori în text (imaginea cea mai convingătoare este cea a zeiței Isis, acoperită cu văl, care se dezvăluie treptat inițiatului). Pe de altă parte, formele libere, deschise, continue sunt caracteristice structurilor estetice ale romantismului, printre care narațiunea onirică ocupă un loc privilegiat.

O întrebare care se pune atunci când studiem *Aurélia* este dacă putem vorbi despre narațiunea onirică ca despre un gen independent și autonom . Este mai puțin probabil să luăm în considerare povești fantastice în stilul lui Hoffmann, care folosesc visele drept cadru simplu. Aici visul nu este decât o graniță convențională al cărei rol este de a indica faptul că evenimentele relatate transgresează realitatea, că povestea este proiectată într-un spațiu în care totul este posibil; dar relația cu visătorul precum și logica specifică visului sunt total ignorate. Dimpotrivă, considerăm narațiuni onirice textele în care un subiect care vorbește la persoana întâi descrie, povestește propriile vise, încearcă să le fixeze scriindu-le, să și le explice (sieși) raportându-le la alte niveluri de comunicare . În general , în acest tip de întreprindere, visul este conceput ca

mijloace de explorare a necunoscutului, ca o cale către cunoaștere și

Scanned with OKEN Scanner

acestea către teritorii altfel inaccesibile. Am putea vorbi despre o retorică a viselor, similară cu cea a poeziei. De aceea, astfel de texte vor avea întotdeauna un statut incert, putând fi considerate documente psihice (sau chiar medicale) sau pagini de literatură. *Aurélia* a dat naștere la nenumărate comentarii pe această temă, pe care nu intenționăm să le discutăm aici. Să ne amintim doar faptul că acest text a fost unanim recunoscut ca însuși prototipul literaturii onirice și că, ca atare, a fost revendicat de suprarealiști ca o anticipare a propriilor experiențe.

Pentru a înțelege mai bine organizarea acestui tip de discurs, l-am comparat cu alte două texte similare care, din punctul nostru de vedere, aparțin aceleiași clase generice: E. Swedenborg (citat de Nerval ca „model poetic", alături de Dante și Apuleius), *Cartea viselor* (Dromboken). Jurnalul anilor 1743-1744 (trad. franceză, cd. Pan dora/ Le milieu, 1979); P. Michaux. *Modalități de a dormi. Modalități de a fi treaz* (Gallimard, 1969). Am observat următoarele elemente care constituie, de asemenea, o serie de trăsături definitorii ale nerei:

a) Structura serială a textelor, formată dintr-o secvență de micro -narațiuni, bucurându-se de un grad destul de mare de autonomie. În Nerval, fiecare poveste onirică poate fi considerată un basm, o legendă, un mit și poate fi citită independent. Trebuie să menționăm că, dacă *Aurélia* reprezintă exclusiv o colecție de vise-viziuni-reverii narate, acestea se regăsesc peste tot în opera lui Nerval (am văzut deja acest lucru în ceea ce privește *Nuits d'Octobre* cap.II). În acest sens, putem face o distincție între propriile vise ale lui Nerval și visele pe care le atribuie personajelor sale, deși acestea sunt totuși propriile sale invenții și autoproiecții. Acest fapt este important doar pentru că ilustrează calea formală aleasă de Nerval! să-și relateze visele: la persoana întâi sau la a treia, prin intermediul unuia dintre personajele sale. În această categorie putem cita visul lui Desroches în *Emilie* (FF), visele lui Yousouf în *Istoria califului Hakem,* visele reginei Balkis în *Istoria ploii de Midi* sau visele lui Raoul Spi-fame în *Regele din Ri (fiind.*

b) Secvențele narative onirice sunt *delimitate* de restul textului, de extra-vis, să zicem. Din acest punct de vedere. *Aurelia* (ca și textele lui Swedenborg și Michaux) este mai degrabă o fenomenologie a visului. Relatarea visului în sine este întotdeauna urmată de o analiză-

Scanned with OKEN Scanner

 liză, a unei intervenții explicative („observațiile [c ^ ez] M^aux) având rolul de a elibera un anumit *sens,* de [a surprinde] (cuvinte frecvente în *Aurélia)* imagini onirice. Este necesar (citește că descrierea însăși poate fi considerată un comentariu sau un al doilea grad care nu va fi niciodată altceva decât o amintire a unui vis, o post-teză, o fabricație cel mai adesea incompletă, fragmentară și aranjată de narator. Acesta din urmă este doar un analist al visătorului, niciodată visătorul însuși: ceea ce îi separă este absența/prezența cogi *o* (Bachelard, 1968) și nivelul de conștiință în care se situează întreprinderea. Această dorință de a analiza visul prin cuvinte provine, pentru Nerval, din intenția sa primară de a „dirija visul său în loc să-l sufere, pentru a explica logic fanteziile nopții". El este în egală măsură interesat de influența viselor, a acelei lumi care se află dincolo de „ușile de fildeș sau corn care ne separă de lumea invizibilă" (I, 359), asupra stării de veghe, asupra vieții conștiente. În *Aurélia,* fiecare povestire onirică este urmată de un comentariu al autorului, care analizează el însuși starea psihologică pe care i-a provocat-o visul respectiv:

> „Acest vis, atât de fericit la început, m-a aruncat într-o mare nedumerire." (I, 374) „M-am ridicat plin de teroare" (I, 392)
>
> ,, Sentimentul care mi-a rezultat din aceste viziuni (...) a fost atât de
> „Mă simt trist că m-am pierdut." (I, 393)

Pe lângă un mijloc de cunoaștere, visul devine pentru Nerval un mijloc de cunoaștere

instrument de introspecție și confruntare cu sine. Conform unor opinii, pentru Nerval visul este doar o ficțiune convenabilă, o formă, un suport narativ, „scena" pentru expunerea căutărilor sale spiritiste. Fie că este vorba de alegorii, ipoteze sau vise în sine, lumea onirică este pentru Nerval „o a doua viață", absurdă și uneori hiperbolică, dar capabilă să compenseze insuficiențele primei. Punctul extrem este „revărsarea visului în viața reală" (I, 363) și inversarea relației normale dintre vis și realitate. Raoul Spifame, avatarul lui Nerval, pradă „ *iluziilor sale de aur"* (sn) „era convins că visele sale erau viața lui și că închisoarea sa nu era decât un vis" (RB-II, 242). „ [h"]

Să observăm, de asemenea, din moment ce am folosit cuvântul „scenă", că structura serială se datorează, în mare parte și dimensiunii scenice [și] onirice care impune succesiunea liniară a secvențelor.

Cl- Scanned with OKEN Scanne

c) Acumulare de construcții de tipul /c *m-a văzut, mi s-a părut, am crezut,* (să văd, să aud), *am descoperit, am fost surprins, poate, brusc* etc., care traduc, pe de o parte, surpriza naratorului însuși față de mesajele care ajung la el: pe de altă parte, un fel de iresponsabilitate în fața a ceea ce se relatează. Naratorul este în același timp actor și spectator al scenei respective, mai ales datorită fenomenului dedublării . Tema dublului ocupă un loc central în *Aurelia* (Partea întâi, cap. IX). Dublul, „copil al raiului, copil al iadului" (11.714), pentru Nerval, nu semnifică doar scindarea personalității, ci tot ceea ce răspunde unui principiu de diviziune: realitatea exterioară îi apare ca sfâșiată între bine și rău într-o viziune maniheistă; toate lucrurile și cuvintele au un „dublu sens" (1.381). Propria sa ființă scindată se luptă cu întrebări despre propria identitate și jocul confuz al aparențelor („Eu sunt celălalt"). Prin simpla căutare pe sine, el se cunoaște și se pierde printre fragmentele identității sale dizolvate:

> „În fiecare om există un spectator și un actor, cel care vorbește și cel care răspunde. (...) Sunt eu cel bun? Sunt eu cel rău? m-am întrebat. În orice caz, *celălalt* îmi este ostil..." (1.381)

d) Discursul oniric este o narațiune esențătală - există întotdeauna o poveste (cel mai adesea ciudată) de spus. Trebuie spus, însă, că, dacă această poveste este coerentă și logică, este pentru că este întotdeauna o reconstrucție lucidă. Pe de altă parte, narațiunea este cel mai adesea un paravan menit să creeze iluzia coerenței semantice, care adesea lipsește în realitate.

Cât privește substanța a ceea ce este narat, aceasta este organizată în jurul câtorva imagini simbolice (legisignes în terminologia lui Peirce) cu valoare generalizatoare și arhetipală. O clarificare este necesară: după cum știm, sensul atribuit de Pierce termenului „simbol" este diferit de sensul obișnuit și se referă la o relație convențională învățată între semnificant și semnificat, în timp ce opiniile actuale, dimpotrivă, îl consideră un semn motivat (Todorov, 1977). O joncțiune este totuși posibilă - conform lui Pierce, simbolul este specific terțității guvernate de principiul continuității și sintezei. Or, sintetismul este însăși esența doctrinei romantice, întemeiată în întregime pe practica simbolului cu funcție unificatoare. Noi

LITERATURA IA - UN MODEL TRIADIC se găsește, așadar, confruntată cu noțiuni cu conținut diferit, dar funcție similară - aceasta ne permite să concluzionăm că simbolurile tipic romantice (termenul „simbol" este adesea întâlnit în *textele* utilizate de Nerval) sunt, de asemenea, simboluri în sens preromantic.

Aurelia ne oferă o întreagă varietate de vise: mari vise arhetipale , vise premonitorii , vise malefice, cărora le datorăm visele voastre cu ochii deschiși, visele cu ochii deschiși, halucinațiile și viziunile. În *lucrarea „Utilizarea practică a analizei viselor",* Jung face distincție între visele personale și visele colective. Primele își au sursa în inconștientul personal și ca substanță a elementelor vieții visătorului. Visele colective sunt rezultatul „impactului unui arhetip asupra bărbaților" și depășesc personalitatea visătorului, deoarece împrumută anumite imagini din fondul psihic comun. Această distincție este deosebit de importantă atunci când luăm în considerare lumea viselor lui Nerval. Visele personale au un caracter individual și se nasc din amintirile, sentimentele și dorințele lui Nerval, precum și din evenimentele vieții sale de zi cu zi. Acest tip de vis apărea deja în *Nopțile din Oclobre* (vezi mai sus, cap. II). Ceea ce îl interesează în acest caz pe naratorul-visător este mai presus de toate modul în care evenimentele și impresiile zilei precedente au putut acționa asupra minții sale pentru a declanșa cutare sau cutare imagine - mai mult decât visul, este sursa acestuia care îl interesează. Acest tip de vis ocupă un loc mai puțin important în *Aurélia ,* unde visul este contaminat de marile imagini arhetipale, depășind cel mai adesea limitele personalității visătorului pentru a ajunge în inconștientul colectiv. Întrucât fiecare individ reproduce gândirea ancestrală la nivelul propriului psihic, aceste vise sunt populate cu o serie de imagini simbolice tradiționale. Printre aceste „mare imagini" (termenul lui Jung, 1964), echivalente cu reprezentări colective, am putut identifica la Nerval unele dintre cele mai semnificative: Mama Eternă, Soțul Divin, Moartea, Steaua, masa sacră. Să observăm că în *Aurelia* și în alte opere ale terțității, simbolurile (colective sau personale) beneficiază de un loc în lumea magică doar în măsura în care sunt capabile să contribuie la armonie și comunicare „generală". În centru se află „o *figură sufletească colectivă* " din care emană „centre individuale " bazate pe „analogia forțelor electrice ale naturii" (I, 396).
Este același motiv - cerința continuității, fuziunea contrariilor - care explică preferința lui Nerval pentru figurile și ființele sincretice.

„căpușe, chiar androgine și versatile”, atât de bine definite de inscripția de pe piatra de Bologna citată de Nerval în *La Pandora* și *Contele de Saint-Germain* (vezi începutul acestui capitol). La nivelul textului, această idee este materializată prin câteva imagini pivot care polarizează întreaga substanță textuală:

- PI, cap. IV - vizită la strămoși, la lumea de dincolo: contopirea trăsăturilor unor oameni diferiți („Trăsăturile rudelor decedate pe care le jeleam erau reproduse la alții” - I, 367); întruparea sufletelor strămoșilor sub formă de animale. Imaginea se extinde treptat pentru a dezvălui o fuziune generală de ființe și rase: „Mi se părea că văd un lanț neîntrerupt de bărbați și femei în care eram eu și care eram eu însumi”; - I, 368)
- PI, cap. VI, faimosul vis al fuziunii dintre cele trei femei. Descrierea lui Nerval despre fuziunea oamenilor de aici este elocventă pentru mecanismul realizării norilor sincretici în general: „fiecare era (...) un compozit din toate, asemenea acelor *tipuri* pe care pictorii le imită din mai multe modele pentru a realiza o frumusețe completă”. (I, 373, sn)
- PI, cap. VII, figura Aureliei pictată sub înfățișarea unei divinități văzute în vis (Isis).
- PI, cap. VIII, „zeița radiantă” (Isis) și avatarele sale, creatoare a diferitelor rase (Dives, Peris, Ondine, Salamandre) și asigurând întotdeauna evoluția vieții (I, 376).
- PII, cap. IV, femeia din Paris care cântă lângă masa lui într-un restaurant - el îi recunoaște trăsăturile ca fiind cele ale Auréliei și pune această asemănare pe seama trecerii spiritului uneia în cealaltă.
- Pii, cap. V-VI, Isis, „moro și soția sacră”, cu un „nume magic”, apărându-i uneori sub forma anticei Venus, alteori sub înfățișarea Fecioarei creștinilor (1, 404).

Sincretismul feminin nervalian culminează cu aceste cuvinte atribuite zeiței:

> „Sunt aceeași cu Maria, aceeași cu mama, aceeași pe care, în toate formele, ai iubit-o întotdeauna.” (I, 399).

Această figură stranie ajunge să fie identificată cu „tipul etern al frumuseții” (1, 407) încă din gândirea nicraliană. toate formele create corespund unei lumi de tipuri. („Urmărind aceleași trăsături la femei diverse. Iubite de un tip etern.” - 11, 706).

Să observăm că „comunicarea generală” preconizată de Nerval, cea care leagă pământul și cerul, microcosmosul și macrocosmosul, lumea internă și lumea externă, trecutul și viitorul, precum și rasele, erele și indivizii dintre ele, este în întregime *fizică* și perceptibilă de simțurile atente - este suficient să fim în posesia

„formulelor misterioase care stabilesc ordinea lumilor” (I, 404). În acest sens, putem identifica în *Aurelia* și *Memorabilia* o întreagă serie de imagini menite să traducă această legătură materială dintre fragmentele universului: abisul care traversează globul și îi permite poetului să coboare în lumea de dincolo, inelul oriental grație căruia poate comunica cu astrul, prisma care sintetizează și descompune lumina, spalierele și zăbrelele care susțin leagănele și „lungile poteci” de verdeață cățărătoare, rețelele inextricabile și, în general, tot ceea ce se împletește, se îmbrățișează și se leagă; O altă serie cuprinde simboluri versatile care proiectează totul pe un plan mitic: steaua, soarele negru, luna - sediul sufletelor, șarpele care înconjoară pământul și ale cărui secțiuni sunt cimentate de sângele oamenilor, animale fantastice (lama înaripată a lumii de dincolo, calul, pisica, copilul unei zâne), plante învestite cu forță magică (nu-mă-uita, mica floare albastră - favorita romanticilor sau fantastica Heur d'anxoka, „Heur-ul sulfuros, floarea strălucitoare a soarelui” - 1, 411) [13] . Uneori, toate aceste elemente sunt articulate în constelații simbolice, deosebit de bogate în forță semnificativă - acestea sunt marile vise care adesea preiau mituri preexistente. Să citățm în acest sens: visul Orașului Misterios (PI, cap. V) - un oraș ideal, locuit de o rasă fericită, o posibilă imagine a paradisului pierdut; viziuni care retrag miturile potopului și apocalipsei - PI, cap. VIII-a; PII, cap. IV) care au atât misiunea de a marca încheierea unui ciclu de existență al pământului și al raselor, cât și începutul unei lumi noi, răspunzând astfel credinței nervoze în înviere, regenerare și noi începuturi. Aceeași idee este legată de episodul gropii comune (P. II, cap. VI) „unde istoria universală a fost scrisă în sânge” (I, 407). Deși tipul etern al frumuseții a fost „distrus și tăiat în mii de bucăți” și rasele au slăbit, speranța unei lumi noi se lasă purtată de „generația descendentă a raselor viitorului” (viziune prospectivă, proprie libertății). Așa cum am subliniat deja (a se vedea tabelul, p. 120), angajamentul asumat la nivelul unei terțe părți are ca rezultat certitudini definitive. Secunditatea linsă se transformă în victorie și convingeri de nezdruncinat -

labiale, construite pe consonanță și armonie capabile să depășească fragmentarul spațiului, timpului și ființelor singulare:

> „Trecutul și viitorul nostru sunt unite. Trăim în rasa noastră, iar rasa noastră este josnică în noi.” (I, 368)

Două idei organizatoare se regăsesc în locurile privilegiate ale discursului terțiar pentru a defini într-un fel legile de funcționare ale „lumii magice”, dar și ale discursului care vorbește despre ea: *circularitatea* și extinderea . Imaginea cercului cu avatarele sale (sferă, spirală etc.) este, așa cum am văzut, una dintre metaforele tulburătoare ale lui Nerval. În afară de toate semnificațiile aprobate care i se pot recunoaște, cercul este pentru Nerval imaginea cea mai perfectă a traiectoriei sinelui în căutarea propriei identități și care se hrănește cu propria substanță („Mă învârt într-un cerc prea îngust” - L 287, 1094). Pe de altă parte, cercul și spirala traduc esența inițială a terității, bazată pe principiul continuității. Cât despre mărire, indiferent de forma pe care o ia, ea exprimă întotdeauna evanescența, aspirația spre infinit, tendința de a cuprinde totul și de a se contopi cu totalitatea universului („sufletul meu a crescut în trecut și în viitor” - II, 366). Dar dacă măreția devine trambulina care proiectează ființa spre regiuni cosmice prin abolirea spațiului și a timpului, ea echivalează și cu o pierdere:

> „Fugisem de ea, o pierdusem. O făcusem să rătăcească” (Carnet du VO, II, 718)

Asemenea zeiței Isis care „dispare și se retrage în propria sa imensitate” (I, 301), în momentul morții sale, *Aurelia* începe să crească sub o rază clară de lumină. Umbra, mărită la scara universului, scapă fără ca închinătorul ei să o poată reține: „Am pierdut-o din vedere în timp ce era transfigurată, căci părea să dispară în propria-i măreție.” (I, 3/4)

Am afirmat că circularitatea și extinderea nu definesc doar logica universului nervalian în ansamblu, ci și discursul despre terțitate în forma sa cea mai specifică. De fapt, structura serială despre care am vorbit, construită în întregime pe juxtapunerea parataclică a secvențelor, este, cel puțin teoretic,

O Scanned with OKEN Scanne

prologcahlc la infinit (A) 4- An + Ai 4- ... + A„). Această progresie aditivă reprezintă o creștere cantitativă a discursului care pare să vină de la sine: fiecare nouă secvență poate fi un punct de plecare pentru următoarea. Pe de altă parte, această secvență în esență liniară contrazice aparent circularitatea invocată deodată. Ele nu sunt însă contradictorii, deoarece „lanțul" circular este, după cum știm, neîntrerupt (sau chiar circular), obligat să treacă și să retrecă prin aceleași puncte. Secvențele sunt guvernate de elemente comune: motive, figuri mitice, cuvinte obsesive, structuri recurente, astfel încât circularitatea intervine ca un actor supraordonator al linearității. Să subliniem, de asemenea, că fiecare secvență, având în vedere închiderea și autonomia sa relativă în raport cu întregul, reprezintă o circularitate în cadrul linearității, în creștere. Să adăugăm faptul că înțelegem această extindere a discursului și în sensul unei evoluții a materialului lingvistic către un aspect elastic și neted [14], cel mai bine perceptibil în *Les Mémorables.* Se poate observa, în ceea ce privește aceste texte, adesea comparate cu *Iluminațiile , că* , la fel ca acestea din urmă, aceste mostre de proză poetică pură sunt atât transparente, cât și opace, necesitând o lectură literală și polisemică. Aceeași lipsă de legătură logică și semantică între enunțurile inserate aparent arbitrar și care par articulate exclusiv în funcție de atracția lor materială - sonoră, grafică, structurală. Să citățm unul dintre cele mai elocvente exemple:

> „Tocmai m-am trezit dintr-un vis foarte dulce: am revăzut-o pe cea pe care o iubisem, transfigurată și radiantă..."
> O stea a strălucit brusc și mi-a dezvăluit secretul lumii și al lumilor. Osana! Pace pe pământ și slavă în cer!
> Din întunericul tăcut au răsunat două note, una joasă, cealaltă înaltă, - și sfera eternă a început să se rotească deodată. Binecuvântată fii tu, o, prima octavă care a început imnul divin! De duminică până duminică, împletește-te în fiecare zi în rețeaua ta magică. Cuvintele îți cântă văilor, izvoarele râurilor, râurile râurilor și râurile Oceanului; Aerul vibrează, iar lumina sparge armonios orele de plecare. Un suspin, un fior de iubire vine din sânul umflat al pământului, iar corul stelelor se desfășoară în infinit; se îndepărtează și se întoarce la mine, se întărește și înflorește și seamănă pretutindeni semințele unor noi creații." (I, 410)

Scanned with OKEN Scanner

TREIZEALITATE

Efectele ecourilor și ale reverberației sonore, simetriile lexicale, paralelismele și cuplajele prezente la toate nivelurile textului, pulsațiile propriu-zise materiale ale substanței verbale fac din această frumoasă piesă de discurs nervalian un loc de extremă concentrare a forțelor limbajului similar „vârfului zvelt" evocat la începutul Memorabiliilor - este ipostaza alchimică și magică a limbajului atunci când actul verbal tinde să coincidă cu gestul de luare în posesie a lumii. Textul este încă un exemplu-sinteză a unora dintre motivele preferate ale lui Nerval. În final, să observăm că elementul organizator al universului, factorul de armonie și ordine, este muzica - limita superioară a poeziei. Muzica este prezentă aici într-o dublă ipostază: tematizată explicit - vorbim despre ea ca despre o legătură universală („corul stelelor") capabilă să genereze „rețeaua magică" la scara cosmosului; și implicit - melodia și vibrația propriu-zisă a substanței verbale mânuite de poet. Și nu este o coincidență faptul că octava devine elementul central, organizator - nu este ea cea mai bună reprezentare a linearității circulare, a unității în diversitate, cu ultima sa notă identică cu prima și amintind de spirala ce trece prin aceleași puncte, dar la înălțimi diferite? Și nu este oare și seria linie cea care generează combinații infinite?

În cele din urmă, *recompunerea scalei disonante* rămâne cea mai bună definiție a întreprinderii nervaliene în ansamblul ei.

NOTE

Scanned with OKEN Scanner

Introducere

1 N. Groeben, 1978. Empirizarea este concepută ca aplicarea la studiile literare a schemei generale a procesului de cercetare empirică (vp 31). bazată pe observație și experiență în dependența strictă de lapte. Această soluție nu poate fi satisfăcătoare decât pentru o primă etapă în formarea unei științe a literaturii.

2 Să citățm definiția literaturii („o practică printre toate enigmaticele") dată de I. Kristeva în 1978: „nominalizarea unică, imposibilă, care permite fiecărei experiențe subiective să se afle în starea sa de infinit, făcută din limbaj, dar ireductibilă în apariția sa la operații și categorii lingvistice"; (din textul „Foc pentru foc" dat ca argument în ediția din 1978 a cărții *Séméiolikė*).

3 Cap. S. Peirce. 1.368. p. 79. Pe parcursul prezentării noastre, cu excepția cazului în care se specifică altfel . Citatele lui Peirce sunt date din ediția franceză. *Scrieri despre suflet.* culese, traduse și comentate de Gérard Deledalle, Seuil. 1978. Dacă nu se specifică altfel, pagina de după citat se referă la ediția respectivă; celelalte numere se referă. conform uzanțelor, în *Lucrări complete,* Harvard University Press, vol. 1-6 (1931-1935). zbor. 7-8 (1958) - primul număr desemnează volumul urmat de paragraful din cadrul volumului.

4 După cum se știe, aplicarea modelului logic în lingvistică a condus la crearea unei lingvistici logice. În ceea ce privește abordarea logică a literaturii, trebuie să menționăm în primul rând studiile referitoare la gramatica narativă, în special modelul constituțional al lui Greimas.

5 Acest proiect ar putea corespunde dorinței exprimate de J.-Cl. Gardin când vorbește despre „limba lumii, hrănită de toate artele și toate științele" (1974 P-59).

6 Se pot găsi sugestii interesante și puncte importante despre acest raport în numărul special al revistei *The Monist,* vol. 63, nr. 4, octombrie 1980, intitulat *„Filosofia ca stil și literatura ca filozofie".* Citite din articolul lui G. Lawry, ed. „Literatura ca filozofie: *The Movieyor":* „Întrebarea dacă literatura poate fi citită ca filozofie depinde poate mai mult de concepția noastră despre filosofie decât de concepția noastră despre literatură. Cu cât considerăm filosofia mai logică, mai argumentativă și mai sistematică, cu atât este mai puțin probabil să luăm literatura ca filozofie serioasă. Cu cât considerăm filosofia mai intuitivă, mai evidentă, mai fluidă și mai vizionară".

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

„Cu cât va fi mai probabil, cu atât vom considera literatura drept filosofie serioasă." (p. 547)

7 I. Wittgenstein: „Lumea este suma totală a faptelor, nu a lucrurilor." - *Tractatus logico — filozofii,* 1.1, trad. Ir. Gallimard, 1961, p. 43.

8 Tr. Ir. of *Sinn and Redout ting* de Claude Imbert, în 1c vol. *Scrieri logice și filozofice.* Prag. 1971. Pentru problemele ridicate de traducerea termenilor *sinn* și *bedeutung* v. W. și M. Kneale. *Dezvoltarea logicii,* trad. rom. Dacia, 1975 (autorii traduc *bedeutung* prin *referin(d)* și A. Dumitriu, *Istoria logicii,* Ed. did. și ped.. 1975, p.871.

9 V., M. Bunge, 1974; P. Bolezatu, 1981; I. Pîrvu. 1974. cap. III.

10 Dacă nu se specifică altfel, toate citatele din Nerval sunt date conform lui Gérard de Nerval, *Oeuvres,* text stabilit, prezentat și adnotat de Albert Béguin și Jean Richer. Biblioteca Pléiadei, volumele 1 și II, Gallimard, 1956, 1960.

11 Pentru o analiză detaliată a acestui tip de activitate, vezi în special studiile lui J. Kris teva - activitatea intertextuală este explicată în termeni de geno-text și feno-text. Intertextualitatea este subiectul a numeroase dezbateri; considerații referitoare la aceasta sunt prezente într-un număr foarte mare de lucrări, a căror enumerare este imposibilă.

12 În prima direcție o lucrare precum cea a lui Cl. Bremond ar putea fi înscenat. 1973.

13 Subtitlul Begrij'jului *. schrift: eine der aritmetischen nachgebildete Fonnel- sprache des Reinen Denkes.*

14 Pentru comentariul asupra aranjamentului tipografic al *Tractatelor.* v. G. - G. Granger, prezentarea antologiei *Ludwig Wittgenstein,* Seghers, 1969. p. 23 și următoarele.

15 Wittgenstein, antologie citată, p. 134.

16 Se presupune că reflecțiile din *Paradox și adevăr* urmau să fie integrate într-o lucrare planificată de Nerval sub titlul *Gânduri, filosofie. Religie.* Aceasta este ceea ce reiese cel puțin din interpretarea dată de autorii ediției Pléiade listei operelor lui Gerard, stabilită chiar de el (I. 1280, nota 1 pentru PV).

17 Prin urmare, tindem să fim de acord cu opinia naratologilor care consideră că problema perspectivei narative, a viziunii sau a punctului de vedere este o problemă falsă (Ijcfebvre, Booth).

18 Punctul de vedere al lui R. Champigny, 1972.

19 Din acest punct de vedere. Din acest punct de vedere, definiția dată de domnul Schorer ni se potrivește perfect: „Când vorbim despre tehnică, așadar, înțelegem aproape totul. Căci tehnica este mijlocul prin care experiența scriitorului, care constituie subiectul, îl obligă să-i acorde atenție; tehnica este singurul mijloc pe care îl are de a descoperi, explora și dezvolta subiectul, de a-i transmite sensul și, în final, de a-l evalua, (...) Tehnica în opera ficțională constituie cu siguranță toate aceste forme evidente de Caracatiță care sunt de obicei considerate a fi totalitatea sa și multe altele." -„Tehnica ca descoperire", apud. W. Booth, 1976, p. 123. nr. 10.

20 Acest mecanism al nașterii unui text nou din anumite „surse" este analizat în profunzime de N.I. Popa, 1930.

21 Nerval. *Corespondență.* L. 33, 809-810; 1.46. 1. 825.

22 Pentru opoziția angajat/dezangajat din narațiune, vezi R. Champigny. 1972. P-9.

23 Pentru o discuție mai detaliată, vezi. Domnul Mureșanu Lonescu. 1981 b.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

1 Pentru un inventar aproape complet al locurilor de muncă (vârf <-• Maingueneau. 1976. p. II cl sv. Întâlnire

2 Putem percepe aici un nou element de mixcrnt e - realizabil similar grupului Tel Quel: „Infinitatea codului (a limbajului) nu este p ■ rămășiță a victoriei care, în includerea toxlei, se îmbufnează *întotdeauna* (...) acesta nu este niciodată altceva decât un fragment" (.1.-1.. Houdcbtnc. Prima abordare a noțiunii de text" în „ *Teoria Ansamblului".* 1968 (1980) p. 265.) , -j. -

3 Folosim termenul „sintaxă" într-un sens larg, care se referă la modă. de relație, combinare, imbricare, la diferite niveluri. Pentru o examinare mai detaliată a acestui aspect. v. M. Murcsanu Ionescu, 1977.

4 În domeniul romanelor, vezi Cl. Duchet, 1975; S. Fclman. . . al nostru Pentru o abordare mai generală, vezi Ph. Dubois. 1977. Pentru referințe la sonetele lui Nerval . v. M. Mureșanu Ionescu, 1979. „

5 Menționăm adesea în acest sens „nonsensul grafic" cu care Nerval a înconjurat un portret devenit celebru, publicat de M. Tourneux în *L Age duRomantisme și* reluat de J. Richer (1947). Inscripțiile lui Nerval sunt: în partea de sus, *linie germană* (semnalizare) *G târziu - rară,* un desen reprezentând o gaiță sau o cioară într-o cutie, în partea de jos: *Eu sunt celălalt,* o pecete a lui Solomon marcată cu un punct în centru.

6 Cu siguranță nu luăm în considerare banda desenată cu statutul său specific, în care textul este o anexă a imaginii.

7 Să observăm că ideea de reformă, schimbare și progres este plasată sub semnul „grafului", așa cum rezultă din titlurile complete ale operelor lui Restif: *Mimograful sau Ideile unei femei cinstite pentru reforma Teatrului Național.* 1770; *Antropograful sau Omul Reformat,* titlul sub care Restif a anunțat *Andograful.* 1782: IJC *Theograf sau Idei ale unui om cinstit asupra unui proiect de reformă generală a legilor.* 1789; *Glosograful sau limba reformată,* lucrare nepublicată (apud ed. Pléiade, n. 1487)

8 E greu să nu ne gândim la corespondențele baudelairiene; Nici noi nu am luat încă în considerare suficient rolul de pionierat pe care îl joacă Nerval în această privință.

9 Textul intitulat *Jemmy,* inserat de Nerval în volum, a încetat să mai fie inclus acolo. mai ales după pătrunzătorul studiu al lui NI Popa (1930) care demonstrează că este vorba doar de o simplă traducere și imitație a textului german *Christophorus Barenhauler* de Charles Scalsfield (pseudonimul lui Karl Posti). Autorii primei ediții a Pléiadei o consideră „un corp străin" și nu o reproduc. O opinie contrară este exprimată de G. Schaeffer (1977) care urmează ediția stabilită de L. Cellier. Garnier-Flammarion, 1965. Ix: textul este reintegrat în Les *Filles du Feu* de către autorii celei de-a doua ediții Pléiade, (.111, 1993. Argumentul principal este respectarea proiectului nervalian inițial.

10 Folosim termenul hipersemnificat în sensul unei grupări sau complex de semne date ca un întreg (vezi R. Marty, 1980).

11 Această situație este remarcată în legătură cu Peirce de către Fr. Peraldi în Prezentarea nr. *limbaje* speciale 58/1980 („Semiotica lui C. S. Peirce").

12 Pentru situația actuală a operei lui Peirce și interesul pe care aceasta a continuat să-l stârnească de la moartea autorului - (1914), v. MH Fisch, 1980. În domeniul francez, golul de care se plângea G. Mounin în 1970 *(Introducere în semiologie)* referitor la „absența unui studiu bun despre Charles Saunders Peirce (...) a cărui cunoaștere generală a semnelor este, fără îndoială, unică" (p. 8) a fost parțial umplut.

prin traducerea lui G. Dclec(allc) (1978), precum și prin publicarea numărului special al revistei *Languages 58/1980* .

13 Peirce folosește aici exemplul grafurilor: un graf cu trei brațe nu poate fi alcătuit din grafuri având fiecare două sau un braț, dar combinații de grafuri cu câte trei brațe sunt suficiente pentru a construi grafuri cu orice număr de brațe mai mare de trei.

14 Peirce este conștient de posibila analogie cu metoda hegeliană, în ciuda antipatiei sale declarate față de Hegel, dar subliniază filiația față de categoriile lui Kant - v. 8.329, p. 23; 1.544, p. 118.

15 Dcledalle, comentariu la ediția franceză din 1978; J. Réthoré, 1980.

16 R. Marty, 1980. Conform unor opinii (G. Dcledalle, comentariu 1978), Cap. Morris însuși ar fi confundat interpretantul cu interpretul, ceea ce ar fi dus la ,,eșecul parțial al întreprinderii sale" (p. 218).

17 Pe parcursul acestui paragraf, am folosit termenul ,,critică" în mod convențional, - ignorând varietatea abordărilor posibile (poetice, semiotice, psihanalitice sau altele). Cuvântul desemnează aici orice discurs având ca obiect un alt discurs, literar sau discurs despre discursul literar. Despre critică ca metadiscurs v. și S. Alexandrescu, 1979, ,,Critică literară: metadiscurs și teoria explicației" în *Introducere în analiza discursului în științele sociale.* Hachette.

18 Calificări împrumutate din clasificarea lui Morris (1946), citată mai sus, p. 55. Clasificarea noastră nu se suprapune cu aceasta în sensul că nu este posibil să introducem o întreagă clasă de Morris într-una dintre categoriile pe care le propunem.

19 Numim pnfcrZf'x/un/hé *extern* urmele textelor autorilor perceptibile în textele unui autor și *intertextualitate internă* referințele, implicite sau explicite, la alte texte ale aceluiași autor.

20 ,,Blonda cu ochi negri" - un motiv preferat atât al lui Nerval, cât și al prietenului său Th. Gautier; v. G. Poulet, 1966.

21 Shakespeare, *Negustătorul din Veneția,* Actul H, Scena 5.

22 Orice altă formulă este reductibilă, așa cum demonstrează Peirce, la un model triadic.

23 Putem fi criticați pentru că nu am respectat articularea obișnuită: primitate/secunditate/teritate; qualisign/sinsignc/legisign; pictogramă/indiciu/simbol și după stabilirea ordinii indiciului/pictogramei/simbolului. În primul rând, să clarificăm încă o dată, aceasta este doar o preponderență. Pe de altă parte, există motive pentru a conecta icoana cu secunditatea. Conform lui Peirce, icoana este articulată în trecut, care este propriu secundității, iar indicele în prezent, propriu primității. Să citățm și această notă din G. Dcledalle: ,,O icoană este de ordinul secundarității, o idee este de ordinul terțiarității" (Ch. S. Peirce, *Scrieri despre semn,* p. 149). Realitatea textuală și implicațiile semantice ale operei lui Nerval ne-au întărit convingerea.

24 Am păstrat gruparea textelor propusă de prima ediție. Plăcere .

25 Evident, majoritatea textelor lui Nerval au un caracter autobiografic . Dar, așa cum s-a specificat, am luat în considerare o preponderență. Textele enumerate la punctul 2a sunt mai clar marcate de pactul autobiografic - ele ilustrează ceea ce se numește în general ,,literatură a memoriei".

Capitolul II

Qf Scanned with OKEN Scanne

1 Pentru acest aspect, vezi Cl. Duchet. 1963: M.-J. Ix februarie 1971, ci în V. VI.

2 Sau, evident, exclude din această categorie ... vnval » it in moon, tematizează călătoria sau care relatează o călătorie imaginară (m ■ n .,,., osc acest tip de în centrul lenei. etc.). După cum va rezulta din analizele pe care P povestea nu poartă semnele literaturii lui W; nu are

3 Deși este unul dintre cele mai interesante texte , acesta are Ixjaucoup s-a bucurat de atenția exegeților. Puținele comentarii] 974- J Bony datorat lui J. Richer. 1963. cap. XII: R. Chambers. 1969. cap. IX. R. Jean. 1J/4. *J.* Bony. IWI 4 V.

An Hyie. 1. 161-162; textul Za- *roman istoric* - 'j 1 lh 8 r „'

sion asupra romanului interzis, extrasă din *Istoria Meu din Bimquoy.* II. 1466- l4W 5 Această categorie include, de exemplu, pronume demonstrative la singular („acesta" și „acela"), substantive proprii (Veneția, Napoleon), pronume personale și impersonale la singular („el", „ea", „tu", „acesta" neutru), expresii care încep cu articolul hotărât urmat de un substantiv. calificat sau nu, la singular (masa, „bătrânul", „regele Franței").

6 Pentru o discuție de acest tip despre realism, vezi Ph. Hamon. 1 7/3.

7 Trebuie menționat că identificarea cu altcineva are și o explicație „fizică" pentru Nerval — el crede că se datorează unui efect al metamfetaminei. o reîncarnare a eroului din secolul al XV-lea (v. 1.151).

K Pentru această noțiune, vezi. Domnule Foucault. 1971.

9 Pentru o analiză cantitativă a *Călătoriei spre Orient,* vezi G. Schaeffer. 1967, pp. 386-389. Autorul sintetizează rezultatele într-un tabel menit să evidențieze „planurile de profunzime" ale lucrării, ținând cont de numărul de capitole, lungimea subdiviziunilor și structura comentariilor. Am făcut-o singuri. independent, o analiză similară a structurii *Angelica* (v, infra).

10 Pentru această articulare cu miturile personale ale lui Nerval, vezi G. Schaeffer. 1967.

11 *Granger, Eseuri despre o filozofie a stilului. Colin.* 1968. apud JJ Nattiez **1974. p. 12.** **„Eu • • •** *f* en lu- ivisions.

Printre principalele contribuții teoretice privind descrierea, putem cita Ht. Hamon 1972; R. Barthes, 1968. 1970; G. Genette. 1966; M Bal 1977 M E.' Blanchard. 1980: articole din /W/fr/wf 43/1980

dC ParaP ' ,raSC inS k ' k '« AJ.

14 Pentru această distincție, vezi AJ. Greimas, J. Courtés 1979 p.

15 Fragmente din viitoarea *Vovaxe în Orient* au fost publicate în 1846 în Artr'we sub titlul *Senzațiile unui călător entuziast.*

16 Pentru Peirce, sentimentul csl produce în esență nu- i.»- > • r*- „Mes" fiind în sine „o calitate a irniSd 2-- |Uah " **sau în ftnnnr. vii • - . -"încuiate, pentru definiții** pp.83-88 11 prunelle, v. paragrafele 1.304. 1.306-1.311.

17 Putem recunoaște însăși definiția lui imli™,1, - io -. A 5-a//zn>/^i>.p.95. citat de G. Mounin, 1970, pp. 13-14 CC PaF 1 P °'

18 Folosim termenul „semnal" în sensul dat de E. BUVSSERI . • este pornit ca un indice artificial c'e.s.Jdne , *eo* Xuniht^if^i^i„T

Scanned with OKEN Scanner

cation și a fost produs special pentru acest lucru; v. și J. Prieto, 1966, cap. I, II, unde semnalul este încă definit ca un instrument de transmitere a mesajelor.

19 Pentru definiția Pactului Semitic, vezi. E. Buyssens, 1943; J. Prieto, 1966.

20 v. PF Strawson, 1977, p. 30; ne-am bazat din nou pe C. Popa, 1972; Gh. Enescu, 1976, 1980.

21 Pentru distincția dintre codurile verbale și nonverbale și clasificarea lor, vezi pe - toate: J. Prieto, 1966; R. Barthes, 1967; G. Mounin, 1970; U. Eco, 1972.

22 Cu o rezervă însă în ceea ce privește ambiguitatea termenului ,,semn" - semnalele și simbolurile sunt, de asemenea, semne.

23 Spațiile culturale (clădiri, diverse construcții) și spațiile naturale (peisajul) sunt, de asemenea, legate, la un alt nivel, de un simbolism al mineralului și al plantei care influențează întreaga operă a lui Nerval - cca. în acest sens, M. Mureșanu Ionescu, 1975. Pentru o abordare semiotică a arhitecturii, v; P. Miclau și colab., 1977.

24 Pentru multiplele surse de carte ale *Călătoriei în Orient,* vezi: în special aparatul critic al ediției Pléiade.

25 Această ,,intriga" nu este de obicei menționată ca o posibilă ramură a semioticii (vezi, de exemplu, U. Eco, 1972).

26 După cum știm, Nerval a fost și autor de piese de teatru (vezi *Œuvres complémentaires* publicate de J. Richer) și un editorialist dramatic obișnuit, fondator al revistei *Le monde dramatique.* Un studiu amănunțit al acestei dimensiuni a operei sale rămâne de făcut.

Capitolul III

1 Peirce, 1.321-1.323, 1.335-1.336, 1.427-1.428, pp. 92-97.

2 ,,Experiența" poate fi considerată elementul central și generativ al operei lui Nerval în ansamblul ei; în diferite forme, organizează toate textele. Chiar și miturile preexistente, experiențele umanității, devin propriile lor experiențe, ,,mituri personale". Acesta este probabil motivul pentru care singura exegeză completă a operei lui Nerval este intitulată *Nerval. Experiență și creație* (J. Richer, 1963).

3 Textele în care Proust se referă la Nerval sunt: ,,Gérard de Nerval" în *Contre Sainte-Beuve* și articolul ,,Despre ,,stilul" lui Flaubert" publicat în *Nouvelle Re vue Française,* 1920; Nerval este considerat ,,unul dintre cei trei sau patru mari scriitori ai secolului al XIX-lea". Pentru o comparație mai detaliată între Nerval și Proust, vezi: R. Jean, 1974, G. Poulet, 1980.

4 Vezi în acest sens analiza lui R. Jean, 1964, 1974.

5 Interpretările cu orientare psihanalitică au putut vedea în acest dublu aspect expresia unui conflict etern care are loc în interiorul psihicului uman între dimensiunile sale masculine și feminine, materializat la Nerval în fixarea maternă perpetuu opusă unui dublu masculin ostil (ipostază a tatălui terorizator) - v. în acest sens: Cap. Mauron, 1962; J.P. Weber, 1963.

6 H. Bergson, 1930, p. 141: ,,Amintirea unei senzații este ceva capabil să *sugereze acea* senzație, vreau să spun să o facă să renaască, slabă la început, mai puternică mai târziu, din ce în ce mai puternică pe măsură ce atenția este mai concentrată asupra ei. (...) Senzația, de fapt, este în esență a actualului și a prezentului; dar memoria, care o sugerează din adâncurile inconștientului din care abia iese, se prezintă cu acea putere sui generis de sugestie care este principala caracteristică a ceea ce nu mai este, a ceea ce ar vrea totuși să fie."

O' Scanned with OKEN Scanne

7 O clarificare terminologică este necesară: avem cmp , referindu-se la întâietate - *constituire* cl /wcc/J/id/i. Avem conștientizare ■ ca fiind mai adecvat discursului primar în genial (examinați pa * ' cap. II) și primul ca fiind mai potrivit pentru a exprima prunitatea acestui lac

8 Notația numerică se referă la articularea urechii stângi în modelul lui Peirce (vezi mai sus, p. 65). Această articulație este res. c. . .. unește diviziunea (tricotomia) și reuniunea (triada) ceea ce corespunde nevoii de analiză și sinteză. „^-70x -T -ri icifti

9 v. dl. Bakhtin. 1970 (trad. românească); J. Kristeva. 1969 (1978). T. Todorov.9>.

10 v Peirce 2 277 p. 149: „Putem împărți aproximativ hipoicoanele în funcție de numărul de prinii la care participă. Cele care fac parte din quah-urile simple sau primele prinii sunt *imagini;* cele care reprezintă relațiile, în principal diadice sau considerate ca atare, ale părților unui lucru, prin relații analoage în propriile lor părți, sunt *diagrame;* cele care reprezintă caracterul reprezentativ al unui reprezentamen prin reprezentarea unui pictorialism în altceva, sunt *metafore."*

11 Acest subtitlu nu este păstrat în mod eronat de edițiile moderne (inclusiv actuala ediție Pléiade), deoarece au perpetuat o eroare în *bibliografia lui* Aristide Marie. Acest subtitlu a apărut la prima ediție (noiembrie 1852, publicată de Victor Lecou) unde se poate citi pe copertă: *Illuminati sau precursorii socialismului* , iar înăuntru: *Illuminati. Povești și portrete.* Un chenar prezintă titlurile textelor care alcătuiesc volumul. (Pentru aceste detalii bibliografice, vezi G. Schaeffer, 1977).

12 Importanța pe care Nerval o acordă Numelui este încă evidentă în preocuparea sa obsesivă pentru propriul nume, pe care îl modelează în orice fel ca un material plastic și pe care încearcă perpetuu să-l motiveze articulându-l către multiple sfere semantice.

13 U. Eco, 1972, pp. 89-90. Majoritatea opiniilor, însă, susțin contrariul - se afirmă de obicei că numele proprii denotă fără a putea conota (vezi T. Todorov, 1969; un autor vorbește și despre capacitatea numelor proprii de a semnifica), vezi și *Poetics* 46/1980. parțial dedicat numelui propriu.

14 Pentru o semiotică a stemei, vezi G. Mounin, 1970, pp. 103-115.

15 Despre figuralitatea textuală, vezi. *Literatură* 43/1981.

16 De altfel, vezi în special G. Poulet. 1966; L. Cellier. 1971.

17 Pentru noțiunile de *plan* și *montaj* în narațiune, v. Ilotman 1973 p. 36J și sv.

IX Pentru această distincție ne referim la schema propusă de Greim-is și „u'n-rtïi'L'r C

T7' I 976 ' P 43 ' ^ ri '''' "°" "'"^veau

nivel superficial / textual. 1

19 Într-un mvm. putem distinge „centrul" și „periferia" (vezi R. John 1 >74). în *Isis* este combinat un text de Nerval din im vnv.o.. î. P ' ■ <•*. își complică propriile amintiri " <1 o excursie la Pompei pentru o carte care reconstituie cultul lui Isis și texte împrumutate sub pretextul traducerii-adaptării de la Carl-A. Bôttinger /JtV rir vX, și Apuleius. *Metamorfozele lui D* (vezi NI Popa, 1930) . *p* \

20 Pentru o analiză detaliată a eșecului *din Svlvie.* cu implicații în h construcție textuală, c. L. Cellier, 1971 ' 1 B 1, afirmă în obișnuit - Svlvm d'v rc, 'n r o' X) : dc > UnC " cl pierzându-și simțul (trecut) devine întruchipat în f r'" '"'' J®*; d - *J' llssc* L ' e * o mătușă. în timp ce mătușa și *eu* ueviem i incai națiunea 1 viitorului fiicei (p. 70).

Scanned with OKEN Scanner

22 1c mol csl folosit de Nerval în *Le Comte de Sainl-Cermain* (1.549), care este povestea unui mort înviat. De asemenea, în *Illuminati* (CN): II. 1036. 1148. 1219 și celebra frază din prefața la *Fiicele focului:* „A inventa, în cele din urmă, înseamnă a te redescoperi pe tine însuți". (1. 150-151). Despre dialectica memoriei și prememoriei și relația acesteia cu mitul, vezi MJ. Durry. 1956. cap. III.

23 Pentru o prezentare istorică și formală a genului. v. T. Txlorov. 1967: L. Versini. 1979.

24 În versiunea publicată în *Național,* „textele inserate" erau mult mai numeroase, putând fi încadrate în categoriile menționate. Acestea apar în ediția Pléiade sub titlul *Fragments des Faux Saulniers.* Îndepărtarea lor în versiunea *Fiicelor Focului* reflectă, la Nerval, un progres în mânuirea tehnicii de îmbinare a fragmentelor.

25 Pentru această noțiune, vezi T. Todorov. 1971. cap. 5.

26 Popa (1930) arată, pe baza verificărilor, că toate referințele date de Nerval sunt reale: „numele bibliotecarilor sau savanților citați în *Angélique* sunt toate autentice. Gérard nu inventează niciodată; el doar transpune". (p. 26).

27 Valery. *Caiete,* Pléiade. El, p. 1021; v. de asemenea .1.1,. Galay. 1977, p. 337.

28 Grupa |1, 1970.

29 11 Este important de subliniat în acest context transformările suferite de titlurile unora dintre textele lui Nerval: *Jemmy.* inclus de NI Popa printre *Fiicele focului* , al cărui model era un text german, *Christophorus Barenhauter.* Nerval înlocuiește acest masculin cu femininul; *Jocul lui O'Daugherty.* redus în 1854 la *Jemmv.* NI Popa (1930) adaugă: „Numele real al irlandezei este Jemina: iată-o, datorită poetului, împodobită cu un nume care amintește de Jenny Colon, un fel de Aurélia." (pp. 10-11). În mod similar, textul din /.v/.v a fost intitulat înainte de a fi integrat în Les *Filles du feu. Templul lui Isis. suvenir din Pompei* (1854). /.vcnm-ul. *suvenir din Pompei* (1847) până la reducerea finală. *Isis* (1854).

30 Sensul etimologic al cuvântului *anaforă* privește structura narațiunii - v. J. Kristeva. 1969. p. 81: „cuvântul *anaforă* înseamnă etimologic o mișcare *printr* -un spațiu: *anaforă* în greacă înseamnă «ieșire», «elevare», «ascensiune». «ridicare» a unui fundal sau întoarcere în spate: *anaphorikos* = relativ la". Pentru importanța anaforei în narațiune, vezi Ph. Hamon. 1974. p. 136, unde anafora este definită ca „orice repetare a unor unități identice în poziții echivalente" sau „toate diversele procese de substituție care asigură închiderea și coerența textului (semne economice care întăresc echivalența dintre termenii disjunși, precum și coeziunea și memorarea enunțului)."

31 „ton" formează o categorie destul de ambiguă, care nu poate fi confundată cu „mixlc". nici „vocii", definită de Genette, 1972. Ceea ce interesează aici nu este „cine vede?" și „cine vorbește?" ci „cum vorbim?".

32 În sensul pe care Barthes îl dă acestor termeni - 1970,

33 Aici putem recunoaște elementul comun tuturor definițiilor narațiunii. Ne-am bazat în principal pe cele ale lui Greimas.

34 În toată această discuție despre punerea în abis a *lui Angelique* trebuie să ne gândim

a prezenta ca implicită definiția dată de L. Dállcnbach. 1977, p. 52: „mise en abyme este orice oglindă internă care reflectă întreaga poveste printr-o reduplicare simplă, repetată sau înșelătoare." .....

35 11 se pare că această mișcare de triplicare este ordinea internă a textului: cele trei segmente sunt formate fiecare din câte trei subsegmente sau din dublul său, șase (BD). Obsesia pentru numărul trei revine pe tot parcursul textului: „După trei zile (numărăm întotdeauna cu trei sau cu șapte în această țară legendară) Corbinierul..." (1, |9K, 12^9) - în *Sonetul fermecat Ixi,* citim trei legi coarda acestui clopot fantastic -i „ora fatală a fantomelor" (I. 176). Această mistică a celor trei amintește de

Scanned with OKEN Scanner

basm popular și este subsumată de logica modelului triadic care organizează opera în întregime. (v.Cap.I). . rn ims

■ 36 Pentru paralela Nerval-Rctif a Bretonnei, vezi. NL Popa,

37 G Genette 1972 p. 75: autorul consideră că orice poveste poate fi văzută ca dezvoltarea „pe cât de monstruoasă dorește cineva" a unei forme "s^ns" matică. expansiunea unui verb; „Mă plimb, Pierre este văzut" *nt >rdu* nu fac povești proaste și, invers, *Odiseea* sau În *căutarea timpului p* .
într-un anumit fel, care amplifică (în sens retoric) afirmații precum „Ulise se întoarce în Itaca", „Marcel devine scriitor".

Capitolul IV

1 Din această perspectivă, este legitim să luăm în considerare o lectură freudiană a textelor lui Nerval despre secundaritate și o analiză jungiană a celor despre terțiaritate (vezi Ch. Mauron, 1962: JP Weber, 1963).

2 Vezi, printre altele, opinia lui J. Kristeva: „Văzut ca text, ROMANUL este o practică semiotică în care s-ar putea citi, sintetiza, urmele mai multor enunțuri." (1970, p. 13). De exemplu, vezi investigația noastră privind gesturile în discursul narativ — M. Mureșanu lonescu, 1981.

3 Pentru o analiză completă a problemei, vezi Chr. Bomboir, 1978. Să adăugăm opiniilor deja exprimate pe această temă că un anumit detaliu de construcție pledează pentru un statut literar al textului: v. cap. CITIRE; Procesul se bazează pe o tehnică de autocitare și de circulație a unităților textuale specifice lui Nerval - v. supra, cap. I.

4 Despre *Marchizul de Fayolle* și problemele romanului în Nerval, cca. R. Jean, 1964: J. Richer, 1963, pp. 234-237.

5 Istoricul textului, stabilirea unei versiuni definitive și fiabile, este una dintre cele mai dificile probleme din studiile nervale. În acest sens, există adevărați inamici ale căror puncte de referință sunt: 1) textul oferit de ediția Pléiade realizată de A. Béguin și J. Richer, cu diversele retușuri de la o ediție la alta (ne referim la tirajul din 1960); 2) ediția critică de J. Guillaume. 1968 (retipărită în 1976), remarcabilă prin minuțiozitatea și atenția la detaliile documentare: 3) ediția critică de J. Senelier și colab., 1975, care evidențiază numeroase „erori capitale" ale celei anterioare (2). Trebuie spus că orientarea documentară a studiilor nervaliene nu duce lipsă de o anumită pedanterie pe care o putem numi și rigoare,

6 Pentru mecanismele specifice discursului magic, vezi interesantul studiu al lui T. Todorov, 1978 a.

7 Această prezență a inconștientului în limbaj a ajuns să fie acceptată de principalii reprezentanți ai poeticii (vezi Genette, 1969, p. 113); s-ar putea spune că exemplul nervalian invocat mai sus se încadrează în „perversitățile" lingvistice de care se ocupă Genette în raport cu perechea *zi/noapte* investită, în mod contradictoriu, cu un timbru întunecat, respectiv luminos - anomalia fusese deja semnalată de Mallarme și Paulhan.

8 UNII comentatori (G. Poulet, 1966) au observat o structură diptică, cele 14 capitole ale *romanului Sylvie* fiind împărțite în două părți egale: 1-7, povestea unei speranțe (linie ascendentă); 7-14, povestea unei dezamăgiri (desigilarea liniei ante). L. Cellier descoperă, dimpotrivă, o organizare ternară a textului, întotdeauna
îndrăznește el. percepută în structura profundă a povestirii. Ordinea ternară a capitolelor ar corespunde logicii textului, organizat și el în funcție de patriarea

Qg Scanned with OKENScanne

NOTE

Trei figuri feminine - Adrienne, Sylvie. Aurélie - simbol al celor trei etape ale vieții - copilăria, adolescența, tinerețea - la care se adaugă bătrânețea, epoca scrisului.

9 Pentru relația dintre gândirea serială și structurile artistice deschise, versatile , vezi U. Eco. 1968, pp. 350-351.

10 Alternarea dintre narațiunea visului și comentariul visului stabilește mai multe niveluri textuale . În acest sens, cea mai relevantă analiză este oferită de R. Jean (1974), care distinge în *Aurélia* trei registre care interferează cu întregul text: 1) narațiunea autobiografică ; 2) narațiunea onirică; 3) metanarațiunea care include comentarii ale viselor și încercări de explicație, precum și reflecții cu valoare generală.

11 Prezența visului premonitoriu conferă povestirii un caracter proleptic. opus caracterului analeptic al narațiunilor despre secunditate (pentru *prolepsis* și *analepsis,* vezi Genette, 1972).

12 Sincretismul terțității este devenirea *asemănării* pe care am identificat-o ca fiind unul dintre principiile organizatoare ale secundității (vezi cap. III).

13 Despre sensul elementului vegetal la Nerval, v. M. Muresanu lonescu, 1975.

14 Cuvântul îi aparține lui JP Richard (1995, p. 85) în ceea ce privește *Memorabilia.*

BIBLIOGRAFIE

1. Operele lui Gérard de Nerval
— Ediții de referință —

Lucrări, t. I și II; Text stabilit, adnotat și prezentat de Albert Béguin și Jean Richer, Bibi, de la Pléiade, Gallimard, 1956, 1960.

Fabrică. t. I și D; text consacrat, cu un rezumat biografic, un studiu despre Gérard de Nerval, notări, note, o selecție de variante și o bibliografie de Henri Lemaître, Garnier, 1966.

Opere complete, vol. I, II, III, sub conducerea lui Jean Guillaume și Claude Pichois, Bibi, de la Pléiade, Gallimard, 1984, 1989, 1993.

Fiicele *Focului,* ediție critică bazată pe documente noi, urmată de un studiu critic despre *Fiicele Focului* de Nicolas Popa, Champion, 1931.

Selecție de texte, precedată de un studiu de Jean Richer, Seghers, 1962.

Himerele, ediție critică de Jean Guillaume, Bibl. de la universitate. de filosofie și litere din Namur, Fasc. 37, 1966.

Pandora, ediție critică de Jean Guillaume, scrisoare prefață de Claude Pichois, Presses Universitaires de Namur, 1976.

Lucrări suplimentare, texte culese și prezentate de Jean Richer, t. ID, IV, V, VI (teatru), Biblie nouă. Nervalienne, Minard, 1960-1967.

Manuscrisele Auréliei de Gérard de Nerval, prezentate de Jean Richer, Editura ,,Les Belles Lettres", 1972.

Traducerea *operei Faus*t de Goethe , urmată de al *doilea Faust,* ediția Pléiade, 1930.

Scrisori către Franz Liszt, texte inedite prezentate și publicate de Jean Guillaume și Claude Pichoi.s, Bibl. de la universitate. de filosofie și litere din Namur, Fasc. 52, Universitatea Prezbiteriană din Namur, 1972.

2, Studii despre Gérard de Nerval
— Selecție —

Albérès, RM - 1962, *Nerval,* Edițiile Universitare.

BIBLIOGRAPHIE

Audiat, P. - 1926, *L'Aurélia de Gérard de Nerval,* Libr. Fost Onorat, Campion. Béguin, A. - 1936, *Gérard de Nerval și coborârea în infern,* Stock.

- 1939, *Sufletul romantic și visul,* José Corti (trad. rom. Univers, 1970).

Bcnichou, P. - 1970, *Nerval și cântec popular,* José Corti.

- 1978, „Despre *Pandora lui Nerval* " în *Rev. of History. Lit. al Franței,* anul 78, nr. 1.

Bomboir, Chr. - 1978, *Scrisorile de dragoste ale lui Nerval, mit sau realitate?,* „Studii nervaliene și romantice" I, Presses Universitaires de Namur.

Bony, J. - 1990, *Povestea nervaliană, o căutare a formelor,* José Corti.

Camere. R. - 1980. „Năr ațiunea la *Sylvie"* în *Poetică,* nr. 4L

Carofiglio, V. - 1966, *Nerval and the mito della „purity",* La nuova Italia Editrice, Florența .

Cellier, L. - 1963, *Gérard de Nerval,* Hatier.

- 1971, „De la *Sylvie* la *Aurélia,* structură închisă și structură deschisă" în *Arhivele de Scrisori Moderne,* nr. 131 III.

Dédéyan, Cap. - *Gérard de Nerval și Germania,* SEDES, 1975,1.1, D.

Durry. MJ - 1956, *Gérard de Nerval și mitul,* Flammarion.

Gascar, P. - 1981, *Gérard de Nerval și timpul său,* Gallimard.

Gaulmier, J. - 1956, *Gérard de N-rval și Fiicele focului,* Nizet.

Geninasca, J. - 1971, *Analiza structurală a himerelor lui Nerval,* ed. din La Baconnière, colab. „Limbi".

Gollut. J.-D. — 1993, *Povestind vise. Narațiunea experienței onirice în operele modernității,* José Corti.

Guichard, L. - 197^, „Note despre Nerval și cântecul popular" în *Rev. of History. Lit. al Franței,* anul 12, nr. 3.

Guillaume, J. - 1972, *Aurélia,* Prolegomene la o ediție critică, Presses Universitaires de Namur, Fasc. 51.

Haedens, K. - 1939, *Gérard de Nerval sau Înțelepciunea romantică.* Grasset.

Hellens, F. - 1972, „Nerval Romanticul", în *Europa,* aprilie, nr. 516.

Humphrey, GR - 1969, *Estetica poeziei lui Gérard de Nerval.* Nizet. Blugi. R. - 1964, *Nerval singur.* Prag.

- 1974, *Poetica dorinței,* Seuil.

Jcanneret M. - 1978, *Scrisoarea pierdută. Scriere și nebunie în opera lui Nerval,* Flam - Marion.

Malandain, G. - 1986, *Nerval sau incendiul de la teatru.* Identitate și literatură în proza lui Gérard de Nerval și José Corti.

Mauron, Ch. - 1962, *De la metafore tulburătoare la mit personal.* Introducere în psihocritică, José Corti.

Mureșanu Ionescu, M. - 1975, „Elementul vegetal - parte integrantă a mitologiei personale a lui Nerval" în *Analele șt. Universitatea Ale Iași,* or. XXI.

- 1977, „Nerval - o sintaxă poetică" în *Analele șt. ale Univ lași* t.XXIII.
- 1979, *Poezie și scris,* Analiza grafică a două sonete de Nerval. Comunicări la Congresul Internațional de Semiotică IF' 1W, Viena.
- 1981 a, „Pentru o lectură pragmatică a narațiunii" în *Degrés,* nr. 28.
- 1981 b. „Nicolas I. Popa și studiile despre Nerval" în *Nervalian and Romantic Studies* III, Presses Universitaires de Namur.

O Scanned with OKEN Scanne

-1981 cca. ,,Mise en abyme și niveluri narative în *Angelique* de Gerard de Nerval" în *Dialog.* nr. 7. Univ. ,,Paul Valéry , Montpellier.

- 1990. *Eminescu și intcrlexlul romantic,* Junimea.

Petitfils, P. - 1986, *Nerval.* Biografie, Juliiard. ,JM _/ MAlanee d'École Pbpa, NI - 1925. *Sentiment, Moarte la Gérard de Nerval.* Mix Bcote

Român în Franța, Camber. "/•.,de

- 1930, ,,Sursele germane ale celor Două *Fiice ale Focului". Jenuny* Gerard de Nerval" în Rev. *de Litt. comparée. ,*
- *Studiu critic al* ***Fiicelor Focului,*** **Champion, 19. L** *

- 1971, ,,Probleme de stilistică și poetică în arta lui Gerard Nerval" în *Lucrările celui de-al XII-lea Congres Internațional de Filologie Romanică.* Ed. IL a Academiei Române. MI . . •

Pui. G. - 1955. ,,Nervalul și cercul visului" în *Cahiers du Sud,* nr. 331, restul *în Metamorfozele cercului, Plon, 1961.*

- 1966, ,,Nerval, Gautier și blonda cu ochi negri" în *Trei eseuri despre mitologia romantică,* José Corti.
- 1980, ,,Nerval și experiența timpului" în *L'Hème,* 37.

Proust, M. - 1920, ,,Despre ,,stilul" lui Haubert" în *Nouvelle Revue Française,* ianuarie.

- 1954, ,,Gérard de Nerval" în *Against Sainte-Beuve,* Gallimard.

Richard, JP - 1055 a, ,,Geografia magică a lui Nerval" în *Poezie și profunzime.* Prag.

Mai bogat. J. - 1947, *Gérard de Nerval and the esoteric doctrines* (Cu texte și documente inedite), Édition du Grifon d'Or.

- 1963, *Nerval. Experiență și creație,* Hachette.

Schaeffer. G. - 1967, *Călătoria lui Nerval în Orient.* Studiu de structuri, La Bacon-nière, col. ,,Limbi".

- 1977, *O dublă lectură a lui Gérard de Nerval. Illuminati și Fiicele Focului,* La Baconnière-Payot, colab. ,,Limbi".

Schărer, K. - 1968, *Tema lui Nerval sau lumea recompusă.* Prefață de G. Poulet. Litere moderne, Minard, ,,Noua bibliotecă Nerval" Scneher, J. - 1959, *Gérard de Nerval - eseu bibliografic,* Nizet.

Symons, A. - 1958, ,,Gerard de Nerval" în *Mișcarea simbolistă în literatură,* EP Dutton and Co. Inc. New York.

Vouga, D. - 1981, *Nerval și himerele sale,* José Corti. Weber, JP - 1963, *Domenii tematice,* Gallimard.

Numere speciale dedicate lui Nerval:

Europa, 516! 1912
L'Herne 37/1980
Studii nervaliene și romantice 11/1979 (Namur)
Studii nervaliene și romantice ID/1981
. *Lucrări și critici* XIII, 2, 1988
Gérard de Nerval în fața criticilor

3. *Repere teoretice*

Abrams, MH - 1953 (1980), *Oglinda și lampa.* Teoria romantică și tradiția critică, Oxford University Press,

BIBLIOGRAPHIE

Abastado, Cl, - 1979. *Mituri și ritualuri ale scrisului,* Complex.

Alexandrescu, S. - 1979, ,,Critică literară; metadiscurs și teoria explicației ” în *Introducere în analiza discursului în științele sociale,* Hachette.

Bachelard, G. - 1968, *Poetica reveriei,* PUF.

- 1969, *Psihanaliza focului,* Gallimard.
- 1970, *Poetica spațiului,* PUF.

Bakhtin, M. - 1963 (tr. rum. 1970), *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Univers.

Bal, M. - 1977, *Naratologie.* Eseuri despre sensul narativ în patru romane moderne, Klincksieck.

Barthes, R. - 1967, *Sistemul modei.* Prag.

- 1970, SÆ, Seuil.
- 1972, *Gradul zero al scrisului,* Seuil.

Benveniste, E. - 1966 n. *Probleme de lingvistică generală,* Gallimard.

- 1974, *Probleme de lingvistică generală II,* Gallimard. Bergson, H. - 1930, *Energie spirituală,* Felix Alcan, ediția a 16-a.

Blanchard, ME - 1980, *Descriere: Semn, Sine, Dorință.* Teoria critică în urma semioticii, Mouton.

Blanche, R. - 1968, *Introducere în logica contemporană,* Armand Colin.

Booth, W. C. - 1961* (tr. roum. 1976), *Retorica romanului,* Univers. Botezatu, P. - 1971, *Valoarea deducției,* Editura Științifică.

- 1973, *Semiotică si negație.* Orientare critică în logica modernă, Junimea.
- 1981, “Dimensiunile adevărului” *în Adevăruri despre adevăr.* Junimea.

Bouazis, Ch. - 1972, *Littérarité et société,* Mame.

Bremond, Cl. - 1973, *Logique du récit.* Seuil.

' Buyssens, E. - 1943, *Les langages et le discours.* Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles, Office de publicité, coll. “Le- bègue”.

Caillois, R. - 1965, *În inima fantasticului,* Gallimard.

Cassirer, E. - 1957 (1972, trad. fr.), *Filosofia formelor simbolice,* t. 3: *Fenomenologia - cunoașterii.* Miezul nopții.

Champigni, R. - 1972, *Ontologia narațiunii,* Mouton.

Charles, M. - 1977, *Retorica lecturii,* Seuil.

Charolles, M. - 1978, ,,Introducere în problemele coerenței textuale” în *Langue française,* nr. 38.

Cohen, J. - \966; *Structura limbajului poetic,* Flammarion.

- 1979, *Limbaj înalt.* Teoria potenței, Flammarion. Corti, M. - 1976 (1981 Ir. rum.), *Principiile comunicării literare.* Univers. Courtes, J. - 1976. *Introducere în semiotica narativă și discursivă,* Hachette. Dallenbach, L. - 1977, *Narațiunea specular ă.* Eseu despre punerea în abis. Prag. Deledalle, G. - 1979, *Teoria și practica semnului.* Introducere în semiotica lui Charles S. Peirce, Payot.

Scanned with OKEN Scanner

Derrida. J. - 1970, *Despre gramaticalologie,* Miezul nopții.
Dijk. TA van - 1972, *Câteva aspecte ale gramaticilor textuale.* Un studiu de lingvistică teoretică și poetică, Mouton.
Dubois, J. și colaborare. - 1973, *Dicționar de lingvistică,* Larousse.
Dubois. Ph. - 1977. „Italică și viclenia oblicului" în *Spațiul și litera* U GE.
Duchct, Cl. - 1975. „Semnificație și insignifianță: discursul italic în *Madame Bovary*" în *producerea sensului la Flaubert,* UGE.
Eaton. T. - 1966. *„Semantica literaturii".* Oaie.
Eco, U. - 1962 (1969 tr. rouai.), *Ôpera deschisă,* Univers.
- 1968 (1972 tr. frj, *Structura absentă.* Introducere în cercetarea semiotică, Mercure de France.
- 1980, "Peirce ct la sémantique contemporaine" in *Langages* 58.
Enescu. Gh. - 1967, *Logică și adevăr,* Ed. Politică.
- 1973, *Filosofic și logică,* Ed. Științifică.
- 1976, *Teoria sistemelor logice,* Ed. Științifică și enciclopedică.
- 1980, *Fundamentele logice ale gândirii,* Ed. Științifică și enciclopedică.
Faye, J.P. - 1972, *Théorie du récit.* Introduction aux "Langages totalitaires" Herman, coll."Savoir".
Felman, S. - 1975, "Modernité du lieu commun" in *Littérature,* no. 20.
Fisch, MH - 1980, „Aria de relevanță a lui Peirce" în *The Monist,* vol. 63, nr. 3. Fônagy. I. -
1966. „Limbaj poetic: formă și funcție" în *Probleme de limbaj.* col! „Diogene", Gallimard.
- 1972, „Motivație și remotivare" în *Poetică* 11.
Foucault. M. - 1971, *Ordinea discursului,* Gallimard.
Frege. G. - 1971, *Scrieri logice și filozofice,* trad. fr. și introducere de Claude Imbert, Seuil.
Gar.iin, J. Cl. - 1974, *Analiza discursului,* Delachaux și Niestlé.'
Genette. G. - 1966, *Figurile* I, Seuil.
- 1969, *Figurile U,* Prag.
- 1972, *Figurile* DI, Prag.
- 1976, *Mimologic,* Seuil.
- 1979, *Introducere la Parchitexte. Scuiș.*
- 1983, *Un nou discurs al poveștii.* Prag.
Go<Xly ' 1 minut. Lomeslația gândirii sălbatice.
Greenlee, D. - 1973, *Conceptul de semn al lui Peirce,* Mouton.
Greimas, AJ - 1966, *Semantică structurală,* Larousse.
- 1970, *Semnificație,* Prag
- 1972, Pentru o teorie a discursului noetic" • *i, . .*
poetic. Larousse. ' E TM" S de
J^"^' ab0 7 ,i r n avcc ù Cou„és) ' „»■
sunetele teoriei limbajului. Topor.
/y^jL' cl r IIIbOn '''°'' "vcc r rp H d', owsl ' i « alii). *Introducere în analiza discursului în științele sociale,* Hachette.
Grupa U ' "ir7n 3 't?? W// _ rZ ' 7,// (! el ' interes *MMMSque,* Mouton.
oroupc p - 1970. *Retorică generală,* Larrouse.

BIBLIOGRAPHIE

- 1977, *Retorica poeziei.* Citire liniară, citire tabelară, complexă

Gusdorf, G. - 1982, *Fundamentele cunoașterii romantice,* Payot.

- 1984, *Omul romantic,* Payot.

Hamon, Ph. - 1972, ,,Ce este o descriere?" în *Poetică,* nr. 12.

- 1973, ,,Un discurs constrâns" în *Poetică,* nr. 16.

- 1974, ,,Analiza narațiunii. Elemente pentru un lexicon" în *Franceza modernă,* nr. 2.

Helbo, A. și colab. - 1975, *Semiologia reprezentării,* Complex. Jakobson, R. - 1973 b, *Questions of poetics,* Seuil.

- 1980 (în colaborare cu L. R. Waugh), *Cadrul fonic al limbajului,* Minuit.

Jauss, HR - 1978 (trad. fr.), *Pentru o estetică a recepției,* Gallimard. Jung, CG - 1964 (tr. fr.), *Dialectica Eului și a Inconștientului,* Gallimard.

-1968 (trad. în engleză), *Echetipurile și inconștientul colectiv* (ediția a doua), vol. 9, partea I din *Operele complete ale lui C.G. Jung,* editori: H. Read, M. Fordham, G. Adler; Seria Bollingen XX, Universitatea Princeton, Oress.

Kerbrat-Orecchioni, C. - 1977, *L i Conotation,* Presses Universitaires de Lyon. Kristeva, J. - 1968, ,,Problemele structurării textului" în Tel Quel, *Theoria ansamblului,* Seuil.

- 1969, *Semeiotică.* Cercetare timp de o săptămână, Seuil (1978, ,,Puncte").

- 1970, *Textele romanului.* Abordare semiologică a unei structuri discursive transformaționale, Mouton.

Kuhn, T.S. - 1962 (ed. 1976), *Structura revoluțiilor științifice,* Ed. Științific și enciclopedic.

Lejeune, Ph. - 1971, *Autobiografia în Franța,* Armand Colin.

- 1973, ,,Pactul autobiografic" în *Poetică,* nr. 14.

Lefebve, MJ - 1971, *Structura discursului poeziei și narațiunii,* La Baconnière, colab. "Limbă".

Lotman, I. - 1970 (tr. fr. 1973), *Structura textului artistic,* Gallimard.

Macherey, *P.* - 1990, *Ce gândește literatura?* Exerciții de filozofie literară PUF.

Maingueneau, D. - 1976, *Introducere în metodele de analiză a discursului,* Hachette. Marty, R. - 1980, ,,Semiotica faneroscopică a lui Charles S. Peirce" în *Langages,* nr. 58.

Maurois, A. - 1928, *Aspecte ale biografiei,* Spre ceea ce nu are egal. Mauss, M. - 1968, *Sociologie și antropologie,* PUF.

May, G. - 1979, *Autobiografia,* PUF.

Metz, Chr. -1971, *Eseuri despre sensul în cinematografie,* 1.1 și H, Klincksieck. Michaud, G. - *Mesajul poetic al simbolismului,* Nizet.

Mhterand, H. - 1980. *Discursul VW RMAN.*

Morris, Cap. W. - 1938, *Fundamente <>/ teoria semnelor,* Editura Universității din Chicago

- 1946, *Semne, limbaj și comportament,* New York, Prentice-Hall Inc.

- 1964, Semnificație *și importanță.* Un studiu al relațiilor dintre semne și valori, Institutul de Tehnologie din Massachusetts $^{Prcf>S}{}_{m}$ • ■

Morris, D. - 1977 (1978 tr. it.), *L'Uomo e I suoigestti.* **Comunul** verbale în specia umană, Arnoldo Mondaddori fcditore.

Mounin, G. - 1970, *Introducere în semiologie.* Minute.

Nadin, M. - 1980, ,,Logica vagității" în *Monistul,* vol. 63, nr. 3. Pärvu, I. - 1974, *Semantica și logica cunoașterii,* Ed. Științifică.

- 1981, *Teoria științifică,* Ed. Științific și enciclopedic. ,

Peirce, Cap. S. - 1978, *Scrieri despre semn,* culese, traduse și comentate de Gérard Deledalle , Seuil

Pelc, J. - 1971. ,,Despre conceptul de narațiune" în *Semiotica* **I.**

Popa, C. - 1972, *Teoria definiției,* Ed. Științifică. Prieto. J. - 1966, *Mesaje și semnale,* PUF.
Récanati, Pr. - 1979 a, *Transparență și exprimare.* Seul.
Rcthoré, J. - 1980, ,,Semiotica triadică a lui C.S. Peirce" în *Langages,* nr. 58. Ricardou, J. - 1971, *Pentru o teorie a noului roman,* Seuil.
- 1975, ,,Populația oglinzilor", în *Poetică,* nr. 22. Riffaterre, M. - 1979, *Producerea textului,* Seuil.
- 1980, ,,Urma lui P intertexte" în *La Pensée,* nr. 215.
Rousse, TJ - 1974, *romancier Marcisse,* José Corti.
Russel, B. - 1969 (tr. fr.), *Sens și adevăr,* Flammarion.
Starobinski, J. - 1971, *Cuvintele de sub cuvinte.* Anagramele lui Ferdinand de Saussure - Gallimard.
Strawson, PF - 1971 (trad. fr. 1977), *Studii de logică și lingvistică,* Seuil.
Tadié, J.-Y. - 1978, *Narațiunea poetică,* PUF, colab. "Scris". Todorov, T. - 1967, *Literatură și sens,* Larousse.
- 1969, *Gramatica Decameronului,* Mouton.
- 1970, *Introducere în literatura fantastică,* Seuil.
- 1971, *Poetica prozei,* Seuil.
- 1975, *Cercetări poetice,* Klincksieck.
- 1977, *Teorii ale simbolului,* Seuil.
- 1978 a, *Genurile discursului,* Seuil.
- 1978 b, *Simbolism și interpretare,* Seuil.
- 1981, *Mihail Bakhtin, principiul dialogic* Seuil Weinrich, H. - 1964 (1973 tr. fr.), *Timpul,* Seuil.
Wittgenstein, L. - 1921 (fr. 1961) *logico-philosophicus,* Introducere în Bertrand Russell, Gallimard.
- 1958 (trad. franceză din 1965 și 1976), *Despre certitudine,* Gallimard.
- 1969, Antologie de GG Granger, Seghers. Zumthor, P. — 1972, *Eseu de poetică medievală,* Seuil.
- 1975, *Limbaj, text, enigmă.* Prag.

4. Volume colective, numere speciale

neofit al naturii. Texte ale formaliștilor ruși, culese, prezentate și traduse de T. Todorov, Seuil, 1965.

BIBLIOGRAPHIE

Teoria romanului, editată de Ph. Stevick, The Free Press. New York, 1967.
Așa cum este. *Teoria mulțimilor.* Threshold, 1968 (publicație nouă 1980).
Semn. limbă. cultură, editată de AJ Greimas cl al., Mouton, 1970.
Eseuri de semiotică, Eseuri de semiotică, sub conducerea lui J. Kristeva, J. Rey-Debove, DJ Umiker, Mouton. 1971.
Eseuri de semiotică poetică, sub conducerea lui A. J. Greimas, Larrousc, 1973.
Poetic și stilistic. Orientări moderne, prolegomene și antologie de M. Nasta și S. Alexandrescu, Univers, 1972.
Eseuri despre teoria textului, de Arco Silvio Avalle și colab., Galileea, 1973.
Semiotică narativă și textuală, sub direcția din Cl. Chabrol, Larrousc, 1973.
Limbaj, vorbire, societate, ca să spunem așa. de J. Kristeva, J. Cl. Milner, N. Ruwct, Seuil, 1975.
Poetica poveștii, R. Barthes, W. Kayser, WC Booth, Ph. Hamon, Seul, 1977.
Spațiul și litera. Scriere, Tipografie, Cahiers Jussieu, nr. 3, Univ. Paris 7, UGE. 1977.
Tendință actuală în lingvistica textuală, editată de WU Dressier; Walter de Gruyter — Ber lin-New York. 1978.
Lingvistică și semiologie. Text inguisticul, lucrare a Centrului de Cercetări Lingvistice și Semiologice din Lyon. 5/1978.
Introducere în analiza discursului în științele sociale, sub conducerea lui A. J. Greimas, E. Landowski, Hachette, 1979.
Adevăruri despre adevăr, coord. P. Botezatu, Junimea, 1981.

Comunicații

8/1966 - Introducere în analiza structurală a narațiunii
11/1968 - Probabilul
16/1970 - Cercetare retorică

Grade

23/1981 - Teoria și practica recepției

Limbi

31/1973 - Semiotică textuală
35/1974 - Probleme și metode de semiologie
37/1975 - Analiza discursului, limbaj și ideologie
43/1978 - Termeni și condiții
51/1978 - Poetică generativă
55/1979 - Analiza discursului și lingvistică generală
56/1979 - Limbajul semnelor
58/1980 - Semiotica lui Cap. S. Peirce

Limba franceză

38/1978 - Predarea narațiunii și a coerenței textuale
42/j979-Pragmatică

Scanat cu scanerul OKEN

LITERATURA IA – UN MODEL TRIADIC

Literatură

8/1972 - Sunt fantastic
12/1973 - Coduri literare și axe sociale 42.
44/1981 - Instituția literară L II 43/1981 -
Fantezii! Ficțiuni

Poetic

16/1973 - 1x discurs realist
24/1976 - Naratologie
27/1976 - Intertextualitate
32/1977 - Genuri
36/1978 - Ironia
39/1979 - Teoria recepției în Germania
41/1980 - Puterea povestirii 45/1981 - Enigma
50/1982 - Genealogii ale scrisului

Recenzie de estetică

1-2/1979 - Retorică, Semiotică

Semiotică

zbor. 30 1/2. 1980 - Semne despre semne. Semiotica autoreferențialei -

Monistul

zbor. 63 nu. 3/1980 - Relevanța lui Charles Peirce
nu. 4/1980 - Filosofia ca stil și literatura ca filozofie
zbor. 63.